

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**La ruina como réplica. El instante protocontemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Virginia de Diego Martín**

DIRECTORES

**Selina Blasco Castiñeyra**  
**Pedro Medina Reinón**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

La ruina como réplica. El instante protocontemporáneo.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Virginia de Diego Martín

DIRECTOR

Selina Blasco Castiñeyra  
Pedro Medina Reinón





EL INSTANTE PROTO CONTEMPORÁNEO

# LA RUINA COMO RÉPLICA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR PRESENTADA POR

VIRGINIA DE DIEGO MARTÍN



CADA PRESENTE TIENE QUE PONERSE  
SOBRE SÍ MISMO, PORQUE ÉL SABE MEJOR  
QUE NADIE LO QUE ES PROVECHOSO Y  
LE SIRVE... POCO PUEDE ENSEÑAROS LA  
HISTORIA. PERO SI QUERÉIS APRENDER  
DE ELLA, ENTONCES HACED DE LA  
REVOLUCIÓN VUESTRA MAESTRA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Johann Joseph von Görres, cit. en Reinhart Kose-  
lleck. *historia / Historia*. Minima Trotta, 2004, p. 80.

OS APOYÁIS EN LA HISTORIA  
NO BUSCÁIS LO QUE DEBÉIS

ENCONTRÁIS LO QUE QUERÉIS  
¡Y LO LLAMÁIS HISTORIA!

PERO LO ANTIGUO ES YA ESCORIA<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Hoffmann von Fallersleben, cit. en Koselleck, ibidem, pp. 138-139.

MUCHOS DE LOS TRABAJOS DE LOS  
ANTIGUOS SE HAN CONVERTIDO EN  
FRAGMENTOS. MUCHOS DE LOS TRABAJOS  
DE LOS MODERNOS SON FRAGMENTOS  
EN EL MOMENTO DE SU CREACIÓN<sup>3</sup>

<sup>3</sup> "What is the antique in Rome if not a great book whose pages have been destroyed or ripped out by time, it being left to modern research to fill in the blanks, to bridge the gaps?" Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, cit. en Brian Dillon. "Fragments From a History of Ruin", *Cabinet*, vol. 20, invierno 2005-2006, p. 55.

¿QUÉ ES LA ANTIGUA ROMA SINO UN  
GRAN LIBRO CUYAS PÁGINAS HAN SIDO  
DESTRUIDAS O ARRANCADAS POR EL  
TIEMPO, DEJADAS A LA INVESTIGACIÓN  
MODERNA PARA RELLENAR LOS VACÍOS,  
PARA CONECTAR SUS LAPROS?<sup>4</sup>

<sup>4</sup> "Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuen sind es gleich bei der Entstehung". (Traducción propia). Friedrich Schlegel, cit. en Ian Balfour. "The Whole is the Untrue. On the necessity of the fragment (After Adorno)" en William Tronzo (ed.), *The Fragment: An Incomplete History*, Getty Publications, 2009, p. 86.





ÍNDICE	LA RUINA COMO RÉPLICA	
12	TERMINOLOGÍA	
18	RESUMEN	
24	SUMMARY	
30	PRÓLOGO	
34	METODOLOGÍA Y ESTRATEGIA DE ANÁLISIS	
56	ESTADO DE LA CUESTIÓN	
	I PARTE	
108	Capítulo 1: TRÜMMER / TRAUMEN	
146	Capítulo 2: POSICIÓN / POSESIÓN	
198	Capítulo 3: TRADUTTORE / TRADITORE	
240	Capítulo 4: TRADICIÓN / TRAICIÓN	
	II PARTE	
278	CONCLUSIONES	
296	ANEXOS	
298	ENTREVISTAS	
316	BIBLIOGRAFÍA	
342	FUENTES DE LAS IMÁGENES	
376	AGRADECIMIENTOS	

# TERMINOLOGÍA

TERMINOLOGÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	13
<p>Es pertinente redactar un pequeño listado de palabras con doble acción e intención, a utilizar como guía léxica durante toda la investigación.</p> <p><b>Réplica:</b></p> <p>Categoría taxonómica utilizada durante la totalidad de esta investigación para marcar las distancias entre elementos considerados, de manera habitual, 'ruina', pero cuyas características intrínsecas son de tal complejidad que buscan una nueva clasificación. Conceptualmente se utilizarán tres de sus acepciones para marcar tres estratos de ruina distintos a través de su tono e intenciones: "Copia exacta de algo, especialmente una obra artística", segunda, "repetición de un terremoto, normalmente más atenuado" y, por último, "expresión, argumento o discurso con que se replica"<sup>1</sup>.</p>		

<sup>1</sup>Definiciones tercera, cuarta y segunda, respectivamente, del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Edición del Tricentenario, R.A.E., 2018.

**Ruina:**

Categoría estética que refiere a materialidades en su último o penúltimo estado de existencia y cuyas trazas funcionan como acumuladores de tiempo, casi a la manera de los objetos-tiempo de Robert Smithson<sup>2</sup>.

Durante esta investigación se relacionará con la contemplación vertical de los restos de una cultura material (normalmente ajena, en el tiempo o en el espacio), siendo así objeto pasivo. Su temporalidad es la de un ente transhistórico. Mímesis aristotélica.

**ruina:**

Materialidad de nueva creación, que propone un nuevo orden a través de nuevos posicionamientos. Se utilizará a lo largo de toda esta investigación con minúscula para diferenciarlo de la categoría estética 'Ruina'. Su forma rota viene dada por el molde de la 'Ruina', aunque es objeto activo en contraposición a esta. Materialidad poshistórica. Diégesis aristotélica.

**Artefacto:**

Objeto pequeño y portátil<sup>3</sup>. Materialidad construida con una cierta técnica para un determinado fin. Aunque la definición es bastante ortodoxa, se utilizará para hacer referencia tanto a la 'Ruina' como objeto material como al objeto en proceso de 'Ruina'.

<sup>2</sup> "The biological metaphor has its origin in the temporal order, yet certain artists have 'detemporalized' certain organic properties, and transformed them into solid objects that contain 'ideas of time'. (Robert Smithson, 'Quasi Infinities and the Waning of Space', en Jack Flam [ed.], *The Collected Writings*. University of California Press, 1966, p. 36).

<sup>3</sup> "Archaeology 101", en *AIE Lesson Plans*, p. 1. (Disponible en la web del Archaeology Institute of America (AIA) [<http://archaeological.org/pdfs/education/Arch101.2.pdf>]).

<sup>4</sup> Tercera definición de 'artefacto' del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Edición del Tricentenario, R.A.E., 2018.

**artefacto:**

Utilizada en su acepción de 'carga explosiva'<sup>4</sup>, se utilizará a lo largo de toda esta investigación con minúscula para diferenciarla de 'Artefacto'.

**Historia:**

La Gran Historia. Universal. Ciencia de lo que ha pasado. Tribunal mundial ("La historia del mundo es el tribunal mundial"<sup>5</sup>). Sistema de realidad elevada. Servidora de la Ilustración y la sociedad civil.

**historia:**

Oralidad. Luteranismo. Interpretación. "Atrás queda la gran Historia, y nos aferramos a lo único que realmente tenemos, 'historias', relatos, que, vistos bajo esta óptica, reivindican el poder de la ficción"<sup>6</sup>. Acuerdo transtemporal a reconstruir por cada generación. Pacto ficcional: lo que podría pasar. Imposibilidad de realización. Tentetieso.

**Dualismos:**

En esta investigación, los capítulos se desarrollarán a través de dualismos que nunca se definen hacia un lado ni al otro: tentetiosos en un tercer bando. "La ideología occidental de género ha justificado perennemente el patriarcado a través de la creencia fundamental en numerosas e interrelacionadas dicotomías, incluyendo cultura/naturaleza, sagrado/profano, orden/caos, racional/emocional, y mente/pensamiento"<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht". (Friedrich Schiller, cit. en Koselleck, op. cit., p. 63).

<sup>5</sup> Pedro Medina, "Ficciones del pasado presente", *Rosell Meseguer: OVNI archive*, Intermediae Matadero, 2012, p. 26.

<sup>7</sup> "Western gender ideology has long justified patriarchy through fundamental beliefs in numerous interrelated gendered dichotomies, including culture/nature, sacred/profane, order/chaos, rational/emotional, and mind/matter". (Suzanne M. Spencer-Wood, "Nonlinear Systems Theory, Feminism, and Postprocessualism", *Journal of Archaeology*, vol. 2013, 2013, p. II).

**Mirada arqueológica:**

Mirada: reconocimiento del otro –el objeto– como sujeto y, así, un interés en procurar cualquier tipo de intercambio con el contexto sobre el que este trabaja (la ruina, la historia, el pasado). Implica un diálogo entre iguales y una relación horizontal con el objeto.

**Pose arqueológica:**

Férreo estatismo perpetuador de elementos inherentes a la estructura de conocimiento y poder, desde el que se contempla y, así, se construye la Ruina: siempre verticalmente (de arriba a abajo, pero también de abajo a arriba).

**Protocontemporáneo:**

Campo utilizado durante la investigación para referir una serie de prácticas artísticas relacionadas con lo arqueológico, las cuales trabajan alrededor y acerca de la categoría 'ruina' (que no 'Ruina'). Su trabajo se formula a través del préstamo de metodologías, formatos, formas, lugares y técnicas de investigación arqueológicas –siempre entendidas desde la heterodoxia de lo artístico–, las cuales se materializan como una parte o la totalidad de la obra artística.

TERMINOLOGÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	17
	<p>Tradición:</p> <p>Rumbo ficticio del pasado siempre pasado.</p> <p><i>Zwischenland:</i></p> <p>Tomado de Lou Andreas-Salomé y su <i>Im Zwischenland</i> de 1902, será un término que se traducirá como 'la tierra del entre'. Sitúa las prácticas artísticas presentes en esta investigación en un territorio intermedio creado <i>ex profeso</i> por la necesidad de reposicionarse: de nuevo el juego del tentetieso, que no cae hacia un lado ni hacia el otro.</p>	

RESUMEN



## LA RUINA COMO RÉPLICA

### EL INSTANTE PROTOCON- TEMPORÁNEO EN EL ARTE

Esta investigación está dedicada a la identificación y estudio de lo protocontemporáneo –adelantado en el capítulo "terminología"–; concepto al que quedan adscritas una serie de prácticas artísticas que, aunque localizadas dentro de lo que se viene a conocer como 'corriente arqueológica' del arte contemporáneo (en las últimas tres décadas), son susceptibles de ser consideradas de una forma independiente. Lo que este estudio descubre y pone de manifiesto es que tal serie de prácticas inaugura una manera de concebir la 'ruina' (el concepto clave sobre el que se erige la arqueología) tan propia que hace que la taxonomía previa, que se derivaba de su definición, quede obsoleta y no tenga la capacidad de albergar estas prácticas; trabajos cuya voluntad arqueológica, por otra parte, queda manifiesta –como se mostrará ampliamente– en su trabajo explícito y voluntario con metodologías, formatos, formas, lugares y técnicas de investigación arqueológicas<sup>1</sup> que formulan parte o la totalidad de la obra artística. De aquí en adelante se hará referencia a estas obras con el término de lo 'protocontemporáneo'.

<sup>1</sup> Sobre las técnicas de investigación arqueológica utilizados por estos artistas se puede destacar la prospección y el muestreo, la excavación o el trabajo de campo y el análisis a través del registro o el archivo. M.J. Peréx (coord.), *Métodos y técnicas de investigación histórica, vol. I*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

Este nuevo 'tipo' de ruina sobre el que estos comportamientos artísticos trabajan se denominará en el presente estudio 'la ruina como réplica'. La existencia autónoma de esta serie de prácticas artísticas será mostrada a través del estudio y análisis pormenorizado de las mismas. La presente investigación defenderá que el conjunto de obras afines al trabajo con este nuevo 'tipo' de ruina tiene características suficientemente independientes para ser considerado autónomo con respecto de la corriente arqueológica anteriormente mencionada. Como hasta la fecha carecía de nombre o estudios monográficos dedicados, el campo de estas prácticas artísticas se denominará a lo largo de la investigación lo 'protocontemporáneo'.

El análisis de lo protocontemporáneo se ha enfocado en un elemento arqueológico concreto, perenne en todas las prácticas examinadas en esta tesis: la ruina<sup>2</sup>. Originalmente 'Ruina', es un concepto central en la arqueología después rematerializado en categoría estética. Observando su propia historia, se ha detectado un problema taxonómico sin resolver, pues quedaban englobados, dentro de esta misma categoría de 'Ruina', elementos con diferencias tan amplias e intenciones tan dispares y substancialmente tan distintas que era insólito encontrarlos bajo el mismo término.

El primer objetivo de esta tesis ha sido identificar este problema de clasificación para, inmediatamente después, y como segundo objetivo, aportar una nueva clasificación en donde se viera reflejada toda la complejidad del poliédrico término 'Ruina'. Esta novedosa codificación servirá a su vez, a modo de 'estrategia taxonómica', como pauta para el desarrollo de una serie de prácticas artísticas que superen los límites materiales y con-

<sup>2</sup> "A su vez, la misma arqueología utiliza métodos prestados de otras disciplinas, por la adopción de su principal técnica de investigación: la excavación estratigráfica –que proviene de la geología y que comparte con la paleontología". (Virginia Arieta y Ann Cyphers, "La poderosa intradisciplinariedad: reflexiones desde la etnoarqueología", *Mito / Revista Cultural*, vol. 42, mayo de 2017 [<http://revistamito.com/>]).

ceptuales que determinan la idea de ruina clásica, generando la posibilidad de establecer un nuevo campo de trabajo artístico con suficientes características diferenciadoras como para ser consideradas bajo un nuevo paraguas. Esta estrategia taxonómica ha sido bautizada como la 'estrategia de la Réplica'. Como guía se ha utilizado el término 'réplica' en tres de sus acepciones aceptadas en el *Diccionario de la Real Academia Española* ("copia exacta de algo, especialmente una obra artística"; "repetición de un terremoto, normalmente más atenuado" y, por último, "expresión, argumento o discurso con que se replica"<sup>3</sup>), que funcionan como niveles dentro de la taxonomía, marcando las diferencias fundamentales entre tres tipologías de artefacto<sup>4</sup>-ruina. Para la ilustración de cada una de estos significados del término 'réplica', se emplearán como ejemplos un conjunto de comportamientos artísticos que evidencian el carácter propio de cada uno de estos niveles. Los dos primeros ("copia exacta de algo, especialmente una obra artística" y "repetición de un terremoto, normalmente más atenuado"), ayudan a situar una nueva historiografía de la Ruina. Es en el tercero ("expresión, argumento o discurso con que se replica") en donde se reconoce un tipo hasta ahora no estudiado: el que corresponde a aquellas prácticas artísticas donde la ruina funciona como sujeto contestatario que cuestiona su propia naturaleza. Son estas mencionadas las estudiadas en esta investigación.

Una vez identificado el problema de clasificación y creada la nueva taxonomía –'la estrategia de la Réplica'–, el primer objetivo de esta tesis queda así realizado, lo que permite acotar los ejemplos de interés a esta investigación y rescribir una nueva genealogía de la categoría ruina<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> El concepto 'Ruina' funciona como marco desde donde partir en el estudio de estas prácticas a definir, pero no es tarea de esta investigación realizar una genealogía detallada de la misma. Para una relación histórica orientada al tema a tratar, consultar Audrey Norcia, "L'archéologie dans les arts visuels de la Renaissance au XXe siècle", en Dolores Denaro (ed.), *Arkhaiologia. L'archéologie dans l'art contemporain* (catálogo de exposición), Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2011, pp. 215-223.

<sup>4</sup> "3. m. Carga explosiva; p. ej., una mina, un petardo, una granada, etc." (Entrada "Artefacto", *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Edición del Tricentenario, R.A.E., 2018).

<sup>5</sup> A lo largo de este texto, se ha entendido la arqueología como traducción –llevando al límite las aproximaciones posprocesuales arqueológicas. Igualmente funcionan muchos procesos de acercamiento cultural a los objetos. Es un deseo de esta investigación poder proponer esta 'estrategia de la Réplica' como aproximación metodológica en una variedad de posibles casos de mediación cultural, por haberse contemplado limitaciones en algunos ejemplos y comprobar como es el último nivel 'contestatario' de esta estrategia el que falta en algunos de estos procesos.

Dentro de la categoría de la ruina-réplica, los capítulos se desarrollarán como niveles inferiores taxonómicos. A través de pares terminológicos, se determinará como territorio propio del artefacto de estudio el *Zwischenland*<sup>6</sup> de los binomios utilizados. Los pares analizados son 'Trümmer/Traume'<sup>7</sup>, 'posición/posesión', 'traduttore/traditore'<sup>8</sup> y 'tradición/traición'.

El primer episodio, "Trümmer/Traume", está marcado por la presentación de una serie de prácticas artísticas cuyo marco de actuación es la frontera entre lo real (*Trauma*) y lo ficticio (*Träume*). Disuelta esta frontera, los artefactos materializados en estas prácticas se alzan como materialidades difusas que ponen en crisis la propia legitimidad del binomio.

El segundo epígrafe, "Posición/posesión", se centra en el reposicionamiento como dispositivo constructivo del artefacto. En un primer nivel, se analizará el cambio físico-geográfico –de lo vertical a lo horizontal– como un cambio que es, también, temporal y simbólico. Para los artistas estudiados, la liberación del artefacto de la 'posesión' a la que se halla sometido a través del peso de lo vertical<sup>9</sup> transmuta al mismo de 'objeto' a 'sujeto'. De Artefacto cerrado a cuerpo cuestionador.

La tercera sección, "Traduttore/traditore", se centra en el estudio de la ruina/artefacto como objeto/texto/significado. Como ente no-lineal al que se llega a través de una conversación y de un acuerdo entre varias temporalidades: cuándo se ha hecho el objeto, cuándo se ha usado y cuándo se ha interpretado.

<sup>6</sup> Término explicado en el capítulo de "Terminología".

<sup>7</sup> Del alemán 'Trümmer', ('escombros', 'ruinas') y 'Trauma' ('trauma' y, en el sentido freudiano, 'sueños').

<sup>8</sup> Expresión italiana que significa 'traductor, traidor'. Su plural *Traduttori traditori* ('traductores traidores') aparece por primera vez en: Giuseppe Giusti, *Proverbi Toscani*, Gino Caponi, 1873.

La historia se puede leer en: Lyle J. Arnold Jr., "Traduttore, Traditore", *Tradition in Action* [<https://traditioninaction.org/>].

<sup>9</sup> En contraposición, la Ruina es producto de una pose vertical, colonizada desde la falsa humildad de a pose inferior (en relación al Artefacto) o desde la superioridad de la pose privilegiada. En la tesis, la primera es denominada 'pose Napoleónica' y la segunda 'pose von Fichard', por ser ambas figuras las representativas de cada posicionamiento. Ambas poses son inherentemente posesivas.

RESUMEN	LA RUINA COMO RÉPLICA	23
	<p>El cuarto y último apartado, "tradición/traición", reflexiona acerca de la construcción de la tradición a través de la (inevitable) construcción del pasado. La Historia como texto en traducción perenne deriva en la Historia como ente múltiple –en un ámbito textual e, incluso, temporal–, concluyendo en la pérdida de la Historia como necesidad.</p>	
	<p>A través del establecimiento de estos niveles inferiores taxonómicos (en forma de capítulos), y el análisis de las prácticas artísticas pertenecientes a cada epígrafe, se enarbolan una serie de conclusiones. La primera de ellas, la definición de estas obras como una particularidad con identidad propia, bajo el ámbito conceptual de lo 'protocontemporáneo', dentro de la corriente arqueológica del arte contemporáneo. La segunda, la definición de la estrategia de la réplica y sus aplicaciones más allá de los límites de esta tesis. Se concluye con un balance de lo aportado a esta investigación</p>	

# SUMMARY

SUMMARY	LA RUINA COMO RÉPLICA	25
<p>*The concept of 'Ruin' functions as a framework for this study. It is not the point of this research to carry out a detailed genealogy of the word itself. See Audrey Norcia, "L'archéologie dans les arts visuels de la Renaissance au XXe siècle", in Dolores Denaro (ed.), <i>Arkhaiologia. L'archéologie dans l'art contemporain</i> (exhibition catalog), Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2011, pp. 215-223.</p>	<p>This research is focused on the identification and study of a number of artistic practices that, although located within what has been known, over the past three decades, as the 'archaeological current' of contemporary art are likely to be considered independently of it.</p> <p>This study reveals that these practices have initiated a unique way of conceiving 'Ruin' (the key concept on which archaeology is built) which make the previous taxonomy, derived from this definition, outdated and without the capacity to accommodate them. This thesis will show that these practices whose archaeological drive, on the other hand, is evident in their explicit and elective work with archaeological research methods, formats, forms, places and techniques<sup>1</sup> formulate part or all of the artistic work.</p> <p>This new 'type' of ruin is referred to in this study as 'the Ruin as a replica'. The autonomous existence of this series of artistic practices are shown through detailed study and analysis. This research defends the position that the set of practices related to working with this new 'type' of ruin has sufficient independ-</p>	

ent characteristics to be considered autonomous with respect to the aforementioned archaeological trend. Throughout this investigation, because it has lacked a name or dedicated monographic studies, the field of these artistic practices is called the 'proto-contemporary'.

The analysis of this trend has focused on a specific archaeological element underlying all the practices examined in this thesis. The 'Ruin'<sup>12</sup>, an original and central concept in archaeology, has now re-materialised as an aesthetic category. This created a taxonomic problem because, within the same category, elements with such wide differences and disparate and substantially different intentions were classified under the same term.

The first objective of this thesis was, therefore, to identify this classification problem. This then created the second objective, to provide a new classification in which the complexities of the multifaceted term 'Ruin' are reflected. This new classification serves in turn, as a taxonomic strategy. It is a guide for the development of a series of artistic practices which challenge the material and conceptual limits that determine the idea of 'classical ruin', thus generating the possibility of establishing a new field of artistic work with enough differentiating characteristics to be considered under a new umbrella. This taxonomic strategy is the 'Replication strategy'.

As a guide, the term 'replica'\* has been used in three of its accepted meanings as defined by the *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* vis "exact copy of something, especially an artistic work"; "repetition of an earthquake, usually

\* The archaeological research techniques used by these artists include prospecting and sampling, excavation or field work and analysis through the record or archive. M.J. Perèx (coord.), *Métodos y técnicas de investigación histórica*, vol. I, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

\* Definition "Réplica", *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Edición del Tricentenario, (R.A.E., 2018.)



more attenuated"; and "expression, argument or discourse with which it is replicated"<sup>3</sup>. Each functions as a level within the taxonomy, marking the fundamental differences between three artifact<sup>4</sup>-ruin typologies.

To illustrate each of these meanings of the term 'replica', a range of artistic practices is used to demonstrate the characteristics of each level. The first two, "exact copy of something, especially an artistic work" and "repetition of an earthquake, usually more attenuated", create a new historiography of the 'Ruin'. It is in the third, "expression, argument or discourse with which it is replicated", where a new type emerges. This corresponds to those artistic practices where the 'Ruin' functions as a rebellious subject that questions its own nature. These practices are studied in detail in this research.

The first objective of this thesis was achieved once the classification problem was identified and the new taxonomy, the 'Replica strategy' was created. This framed the practices of interest within this research and defined a new genealogy of the category 'Ruin'<sup>5</sup>. Within the category of debris-replica, the chapters are developed as taxonomic lower levels. Through terminological pairs, the *Zwischenland*<sup>6</sup> of binomials will be used to study an artifact. The pairs analysed in are 'Trümmer/Traume'<sup>7</sup>, 'position/possession', 'traduttore/traditore'<sup>8</sup> and 'tradition/treachery'.

The first chapter, 'Trümmer/Traume', is marked by the presentation of a series of artistic practices whose framework of action is on the border between the real ('Trauma') and the fictitious ('Träume'). Once this border has been dissolved, the artifacts materialised in these practices emerge as diffuse materialities that put the very legitimacy of the binomial in crisis.

<sup>3</sup> "In turn, archeology uses methods borrowed from other disciplines, by adopting stratigraphic excavation as its main research technique, which derives from geology and paleontology." Virginia Arieta y Ann Cyphers, 'La poderosa intradisciplinarietà: reflexiones desde la etnoarqueología', *Mito / Revista Cultural*, vol. 42, mayo de 2017 [<http://revistamito.com/>].

<sup>4</sup> Artefact (def) "explosive charge, eg mine, bomb, hand grenade." *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Edición del Tricentenario, R.A.E., 2018.

<sup>5</sup> Throughout this thesis, archaeology is to be understood as a translation, a definition which challenges the limits of archaeological post-processual approaches. This can be viewed in the same way as how many other cultural approaches to objects function. The 'Replication strategy' provides a method to analyse cases of cultural mediation, to contest what is lacking in these processes and reveal new interpretations.

<sup>6</sup> From the German – 'mid-point'. See Chapter "Terminologia" for details.

<sup>7</sup> From the German – 'rubble or debris/dream' (in the Freudian definition).

<sup>8</sup> From the Italian – 'translator/traitor' (Giuseppe Giusti, *Proverbi Toscani*, Gino Caponi, 1873) cited in *La historia se puede leer en*: Lyle J. Arnold Jr., "Traduttore, Traditore", *Tradition in Action* [<https://traditioninaction.org/>]

The second chapter, 'position/possession', focuses on repositioning the artifact as a constructive device. The physical-geographical change –from the vertical to the horizontal– is analysed as a change that is also temporary and symbolic. In the works of the artists studied, the liberation of the artifact from the 'possession' to which it is subjected through the weight of the vertical<sup>9</sup> transmutes it from 'object' to 'subject': from Closed Artifact to Questioning Melee.

The third chapter, 'traduttore/traditore', focuses on the study of the ruin/artifact as object/text/meaning. As a non-linear entity that is defined through a conversation, an agreement is reached between various temporalities including when the object was made, when it was used, and when it was interpreted.

The fourth and last chapter, 'tradition/treachery', reflects on the construction of tradition through the (inevitable) construction of the past. History as uncontested text derives from History as multiple entity. Its temporal scope also includes the necessary loss of History.

Through the establishment of these lower taxonomic levels, and the analysis of the artistic practices belonging to each stratum, a series of conclusions is drawn beginning with the definition of these works as distinctive - each within the archaeological current of contemporary art. The Replica strategy is then made explicit through examples and analysis. This thesis concludes with how the research and its taxonomy defines a new field of knowledge based on the function of the Ruin in contemporary artistic practice.

<sup>9</sup>In contrast, the Ruin is the product of a vertical pose, seen in relation to the Artifact as either as inferior or superior. In this thesis, the superior is called the 'Napoleonic' pose and the inferior the 'von Fichard' pose, as both figures are the most representative of each position. Both vertical poses are inherently possessive.



# PRÓLOGO

PRÓLOGO	LA RUINA COMO RÉPLICA	31
<p><sup>1</sup> W.G. Sebald, <i>Sobre la historia natural de la destrucción</i>, Anagrama, 2003, p. 15.</p> <p><sup>2</sup> "Notre héritage n'est précédé d'aucun testament". (René Char, cit en Hannah Arendt, <i>Between Past and Future</i>, Penguin Random House, 2006, p. 3. Hay traducción al castellano de Jorge Riechmann en <i>Poesía esencial</i>, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 173: "A nuestra herencia no la precede ningún testamento").</p> <p><sup>3</sup> 'Antilegomena' es una palabra de origen griego (ἀντιλεγόμενα) que literalmente significa hablado a la contra, contradictorio, disputado. Popularizada por el luteranismo en relación con los libros del Nuevo Testamento de cuya autenticidad se dudaba. "An epithet used by the early Christian writers to denote those books of the New Testament which, although sometimes publicly read in the churches, were not for a considerable time admitted to be genuine, or received into the canon of Scripture". ("Antilegomena", <i>Encyclopedia Britannica</i>, vol. 2, 1911).</p> <p><sup>4</sup> "El color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, sino que la resalta a ella y a sus formas. Pero como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace más sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea" (J.J. Winckelmann, <i>Historia del arte en la antigüedad; seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos</i>, Aguilar D.L., 1989, p. 77).</p>	<p>Es 1997 y Sebald pronuncia las ya famosas <i>Conferencias de Zúrich</i>, que se convertirían en su libro <i>Luftkrieg und Literatur</i> (literalmente 'Guerra aérea y literatura', aunque en nuestro idioma fue traducido como <i>Historia natural de la destrucción</i>). En ellas Sebald cita a Alfred Döblin, que habla de un pasado reciente en el que los alemanes se han acostumbrado a vivir entre ruinas, pronunciando la frase “como si la ciudad hubiera sido siempre así”<sup>1</sup>. Aquí comienza el cuestionamiento de esta propuesta de investigación: ¿qué pasaría si todo lo que se conoce como Ruina se entendiera como objeto normativo? Aunque Sebald habla de un pasado reciente, desde aquí se proyecta un futuro en el que la humanidad ha perdido sus libros y su Historia –“Nuestra herencia no está precedida por ningún testamento”<sup>2</sup>– y no reconociera qué es una ruina y qué no lo es: un sueño –<i>Traum</i>, en alemán– a través del fragmento, <i>thraûma</i> (θραῦμα). Así, también se puede imaginar un presente en el que la piedra Rosetta no ha sido encontrada, y menos descifrada. La historia como ‘antilegomena’<sup>3</sup>.</p> <p>Es 1764 y Johann Joachim Winckelmann asienta las bases de un arte que nunca existió<sup>4</sup>.</p>	

Es 1918 y una Alemania rodeada de ruinas acuña la palabra *Ersatz*: productos de mentira para un mundo de mentira. ¿Hablamos entonces de un sistema de falsas ruinas, *Ersatz*-ruinas? Algo que se daría solo si se conociera y reconociera una ruina como tal. Si no se re-conociera, ¿seríamos creadores de ruinas, que para nosotros serían, en realidad, simples objetos? Un mundo en el que ya fue todo destruido, el mundo de Sebald, choca contra un mundo que no lo entiende como destrucción, sino como molde: esa aniquilación que los ojos no han visto, esas palabras que no han sido escuchadas, ese silencio heredado que convierte lo destruido en modelo y anticipa una destrucción que ya ha ocurrido, pero que también está por llegar. Como el instante previo al grito inmortal del *Laocoonte*, que anticipa la muerte.

Vuelve a ser 1918 y los ingleses encuentran la famosa *Cabeza de Meroë*. Los ojos de la estatua, taraceados en vidrio de color, son lo únicos de esta escultura que se encuentran cuasi intactos: gracias a su cercenamiento, la pieza se conservó ilesa hasta su desenterramiento.

Es 1944 y Alfred Speer inventa su 'teoría del valor de ruina', enseñando a Hitler sus proyectos en forma de catástrofe. En un mundo sin escritura, Historia o diccionario, ¿cómo entender la Ruina como tal?

Es 1988 y Terry Gilliam se dispone a grabar su nueva película en un escenario singular, una antigua ciudad en ruinas, abandonada (forzosamente): Belchite. Al llegar, las ruinas de la ciudad no parecen suficientemente reales para el director, que, entonces, decide destruirlas (¿o construirlas?) para ganar verosimilitud ante la mirada del espectador.

nombre capítulo	LA RUINA COMO RÉPLICA	33
	<p>Es 2017 y detecto miles de ruinas a nuestro alrededor, incluso demasiadas, casi moda: <i>ruin-porn</i>. Descubro silencio, Leyes de la Memoria Histórica abandonadas, vacío continuado entre generaciones. Pero también percibo un atisbo de reflexiones alrededor de la Ruina que buscan, a través de lo arqueológico –pero más allá de ello–, otras definiciones del objeto, el artefacto, la ruina.</p> <p>En el umbral de este mundo de lo 'post', esta tesis se dedicará a investigar un momento pos(arqueológico): aquel en el que los arqueólogos terminan de hacer su trabajo y los artistas toman, de manera heterodoxa, algunas de sus herramientas para reformular, especialmente, la categoría de 'ruina'.</p>	

# **METODOLOGÍA Y ESTRATEGIA DE ANÁLISIS**



METODOLOGÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	35
<p>*Para esta investigación se han llevado en paralelo dos procesos de trabajo abiertos: el metodológico y el estratégico. La diferencia crucial entre ambos es que el metodológico ha utilizado una referencia histórica, al utilizar la figura de Peirce para definir una metodología de análisis. El camino de lo estratégico se ha diferenciado del anterior por tratarse de una hipótesis de creación propia y diferenciarlo, así, de la metodología.</p> <p>≡ Para una definición de "procesualismo" y "posprocesualismo" ver el capítulo "Estado de la cuestión".</p> <p>≡ "Supporters of Posprocesualism have stressed that there is no single, correct way to undertake archaeological inference, and that the goal of objectivity is unattainable [...] Even the archaeological data are 'theory laden,' and as many 'readings' are possible as there are research workers". En el otro extremo, sus detractores apuntan que: "Although radical archaeology raises important questions it does not currently offer a viable research methodology. Arguments have led to charges of 'relativism', or a research style where 'anything goes', and where the borderlines between archaeological research and fiction (or science fiction) may be difficult to define". (Colin Renfrew, Paul Bahn, <i>Archaeology. Theories, Methods and Practices</i>, Thames &amp; Hudson, 2012, p. 43).</p> <p>⁴ Del original: "Abduction [...] consists in examining a mass of facts and in allowing these facts to suggest a theory. In this way we gain new ideas; but there is no force in the reasoning. Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea [...]. Abduction merely suggests that something may be". (Ambas citas en Pablo Aguayo W., "La teoría de la abducción de Peirce: lógica, metodología e instinto", <i>Ideas y Valores</i>, vol. 145, abril de 2011).</p>		<p>Para esta investigación se propone una metodología y una estrategia de estudio<sup>1</sup>. Este planteamiento deriva del propio objeto y referencias de estudio en esta investigación. Las prácticas artísticas analizadas en esta tesis tienen, como uno de sus referentes, la arqueología posprocesual<sup>2</sup>, definida por algunos teóricos, dentro de la propia ciencia arqueológica, como un lugar donde los límites entre ciencia y ficción quedan más desfigurados que bajo otras tendencias arqueológicas, como puede ser el procesualismo<sup>3</sup>. De esta forma, ¿cómo elegir una metodología para el estudio de unas prácticas que parecen rechazar cualquiera o, al menos, toda metodología propia de este campo?</p> <p>Asumiendo esta aparente paradoja, se propone como metodología para esta investigación, más allá de las metodologías inductivas o deductivas propias, la metodología abductiva de Peirce.</p> <p>"La abducción [...] consiste en examinar una gran cantidad de hechos y permitir que estos hechos sugieran una teoría. De esta manera ganamos nuevas ideas; pero no hay fuerza en el razonamiento. La abducción es el proceso de formación de una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce cualquier idea nueva [...]. La abducción simplemente sugiere que algo es posible"<sup>4</sup>.</p>

Dos son las razones para la elección de Peirce en este capítulo metodológico. La primera, que habilita una manera de generar hipótesis de trabajo, a través del análisis de una multitud aparentemente heterogénea de hechos/objetos. Un enfoque tal ha permitido, en este caso concreto, materializar el examen de una diversidad de prácticas artísticas que tienen en común su origen en préstamos desde lo arqueológico. La segunda razón del interés por Peirce está relacionada, precisamente, con el tono común de las prácticas observadas en esta investigación: "La abducción simplemente sugiere que algo es posible". Como diría Chus Martínez: "El sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción. Algo que supone un esfuerzo, pero en ningún caso un método"<sup>5</sup>. Las prácticas analizadas que marcan el tono de esta tesis están más interesada en la generación de hipótesis de conocimiento a través de una conjetura especulativa y ficcional que no parta ni de lo general a lo particular (deducción) ni de lo particular a lo general (inducción), sino que mantenga el pulso de establecer una regla general a partir de un grupo de prácticas concretas.

Si se considera la metodología abductiva como 'esfuerzo de síntesis no lineal' –como se podría deducir silogísticamente de las declaraciones de Martínez a la luz de la terminología de Peirce– es la intención de esta investigación aplicarla a las dos cuestiones consideradas de interés para esta tesis: el análisis de gran cantidad de obra hasta llegar a generar una hipótesis de trabajo, y el entendimiento de esta misma como especulación, ficción y poesía en sí, que no tiene necesidad de una ulterior comprobación empírica.

<sup>5</sup> Chus Martínez, "Felicidad Clandestina", *INDEX*, vol. 0, 2010, p. 12.

Como último punto, recordar que, siguiendo esta línea de pensamiento, se propone utilizar, como complemento al 'razonamiento abductivo' de Peirce, una estrategia de creación propia, la estrategia de la réplica. Servirá, en tanto que forma de generar hipótesis de una forma más cercana a la creación de ficción que al cientificismo inductivo/deductivo, y transida por un tono contestatario con la misma idea de metodología que este esfuerzo plantea.

Así, desde el fenómeno particular de la creación de la ruina, se pretende establecer una nueva hipótesis que explica estos fenómenos a través de casos particulares. Además del uso de esta metodología, se han utilizado estudios de caso de prácticas artísticas y estadísticas.

## LA RÉPLICA COMO ESTRATEGIA

Como se adelantaba en el glosario, la palabra 'réplica' es un concepto fundamental a lo largo de toda esta disquisición que, articulada como método de criba, justificará la elección de un tipo de prácticas muy concretas que, aunque pertenecientes a una corriente artística más amplia, tienen importancia suficiente como para ser tratadas independientemente.

El término tiene, en castellano, varias acepciones. Tres de ellas son las fundamentales para esta investigación: la primera, "expresión, argumento o discurso con que se replica"; la segunda, "copia exacta de algo, especialmente una obra artística" y, por último, "repetición de un terremoto, normalmente más atenuado"<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> En el siguiente epígrafe de esta investigación: 'La réplica como estrategia', se marca no como método, sino como estrategia: teoría efectivamente cercana en intención a estas palabras de Martínez.

<sup>7</sup> Entrada "réplica" del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Edición del Tricentenario, R.A.E., 2018.

Aunque aparecen por este orden en la definición de la Real Academia de la Lengua, el orden sí altera el resultado en este caso, y lo que primero se debería hacer es proponer una nueva disposición. Así, se irá de la definición de 'copia', pasando por la 'repetición de un terremoto' hasta llegar a 'expresión o argumento a la contra'. Este cambio de orden dota de un nuevo sentido al término, y trabaja como base conceptual del argumento a exponer a continuación.

No convendría continuar sin plantear que la definición y el método de la réplica irán inextricablemente ligados a otro de los lugares fundamentales de la tesis: el de la diferencia entre 'Ruina' y 'ruina' (ver capítulo "Terminología"). El término 'réplica' se utilizará, a su vez, en relación con los anteriores que, enarbolados conjuntamente, irán dando forma a esta teoría.

Uno de los principales problemas encontrados al plantear un análisis de la ruina fue la incapacidad de clasificación conjunta de muchas prácticas artísticas donde la palabra o el concepto, de 'ruina' aparecía: ¿cómo percibir de igual manera el coliseo romano, las pinturas de Hubert Robert, las *ruins in reverse*<sup>7</sup> de Smithson o la 'teoría del valor de ruina'<sup>8</sup> de Albert Speer?

Aquí es donde la teoría de la réplica construye una taxonomía útil. Para construirla, primero se asentará la base: el *ground zero*<sup>9</sup> de esta investigación será la Ruina 'clásica', es decir, el objeto en proceso de decaimiento per se. Cualquier objeto o construcción –entendido como ente artificial realizado por la mano del hombre– será considerado básico en la teoría de la réplica. El objeto originario da lugar a la creación de este nuevo universo taxonómico. Es, en este momento, cuando la ruina se recolecta, documenta o expolia; todo con la intención de conservarla.

<sup>7</sup> "That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built". (Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum*, vol. 6, n° 4, diciembre de 1967, p. 72).

<sup>8</sup> "Las obras del Zeppelinfeld comenzaron inmediatamente, a fin de tener terminada por lo menos la tribuna antes de la celebración del siguiente Congreso del Partido. El hangar de los tranvías de Núremberg tuvo que dar paso a la nueva tribuna. Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían comenzado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de 'teoría del valor como ruina' de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el 'puente de tradición' hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi 'teoría' tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos". (Albert Speer, *Memorias*, Leo Luego Existo, 2017, pp. 139-40).

<sup>9</sup> No se evitan las posibles alusiones a, por supuesto, el *ground zero* más icónico de la historia contemporánea occidental: el lugar en que las Torres Gemelas de Nueva York cayeron, el 11 de septiembre de 2001.

METODOLOGÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	39
	<p>A partir de aquí, se trabajará a través de niveles que, como estratos, se irán acumulando unos sobre otros. Precisar que no se entenderá como narrativa lineal: la teoría de la réplica es animosamente contraria a ser percibida como tal. Funcionando a modo de 'Ouróboros'<sup>10</sup>, esta figura salta entre estratos sin seguir una linealidad.</p> <p>El primer nivel de la réplica es el de la copia materialmente exacta<sup>11</sup> y se trata de un tipo de réplicas con voluntad de conservación. Este nivel es, quizá, el de asimilación más sencilla: engloba la creación de copias fieles de obras de arte (en su mayoría esculturas) de la Antigüedad clásica, tanto en su forma como en el uso del material. Habiéndose perdido el original en muchos casos, las copias más antiguas se convierten en 'obras patrimoniales', al ser las más cercanas al original en la línea de tiempo. Referidas quedan aquí tanto las copias neoclásicas como las copias romanas de esculturas griegas. Sin embargo, y como se ha mencionado en este mismo párrafo, en muchos de los casos el original no se conserva y, por lo tanto, ¿es posible ponderar esa primera copia como réplica exacta del original? La respuesta es rotundamente no. En primer lugar, hablando desde la perspectiva contemporánea, es utópico seguir pensando en esta posibilidad. Autores como Kubler o Gillo Dorfles ya hablaban, en los años 70 del siglo XX, de la imposibilidad de que un mensaje llegue intacto a un segundo nivel: "Hay que estar atentos a los hechos y evitar transformarlos en 'factoides', o lo que llega a nosotros como verdadero y que no lo es, porque pertenece a una 'falsificación comunicativa'"<sup>12</sup>. Conjuntamente, algunos de los últimos estudios<sup>13</sup> sobre la estatuaria romana (en</p>	
<p><sup>10</sup> 'Ouróboros: serpiente emblemática del antiguo Egipto y Grecia representada con su cola en la boca, devorándose continuamente y renaciendo de sí misma. Un símbolo gnóstico y alquímico. Ouroboros expresa la unidad de todas las cosas, materiales y espirituales, que nunca desaparecen, sino que cambian de forma perpetuamente en un ciclo eterno de destrucción y recreación'. (Entrada 'ouroboros' de la <i>Encyclopedia Britannica</i> (online) [<a href="https://britannica.com/">https://britannica.com/</a>]).</p> <p><sup>11</sup> Sobre este punto se trabajará más adelante: "Although many Roman sculptures are purely Roman in their conception, others are carefully measured, exact copies of Greek statues, or variants of Greek prototypes adapted to the taste of the Roman patron. Some Roman sculptures are a pastiche of more than one Greek original, others combine the image of a Greek god or athlete with a Roman portrait head". (Department of Greek and Roman Art, "Roman Copies of Greek Statues", <i>Heilbrunn Timeline of Art History</i>, octubre 2002 [<a href="http://metmuseum.org/">http://metmuseum.org/</a>]).</p> <p><sup>12</sup> Aldo Colonetti, "Decálogo", Gillo Dorfles. <i>Obra gráfica</i> 1991-2016 (catálogo de la exposición). Editorial IED Madrid, 2016.</p>	<p><sup>13</sup> Conviene mencionar el pertinente estudio del museo arqueológico de Gotinga: "Pero la superficie de las estatuas de bronce no se puede reproducir sin cambios en las esculturas de mármol, porque la técnica de los escultores y las ruedas de bronce es bastante diferente [...] Los escultores romanos que copiaban, por lo tanto, tenían que encontrar su interpretación de las especificaciones del original. Es por eso que las copias siempre revelan un rastro del estilo de época de su génesis". (Traducción propia). "Doch die Oberfläche von Bronzestatuen lässt sich nicht unverändert in Marmorskulpturen nachbilden, denn die Technik von Bildhauern und Bronze gießen ist ganz unterschiedlich. In Bronze</p>	<p>lassen sich Details realisieren – z.B. dünne, absteigende Haarsträhnen oder sogar einzelne Wimpern, die in Stein schon aus statischen Gründen nicht möglich sind". ("Kopienkritik: Von römischen Kopien zu griechischen Originalen", <i>VIAMUS–Virtuelle Antikenmuseum</i> [<a href="http://viamus.uni-goettingen.de/">http://viamus.uni-goettingen.de/</a>]).</p>

relación con las copias de esculturas griegas) han llegado a la siguiente conclusión: las copias obviaban, de manera habitual, la parte de la cabeza de la pieza griega para esculpir retratos de ilustres personajes romanos que eran, previsiblemente, los que pagaban la pieza<sup>14</sup>. Muchas de ellas mezclaban partes en las que retrataban a atletas con otros fragmentos, en los que imaginaban dioses. Además de este cambio en la misma forma original de la pieza, el material privilegiado fue la piedra, en contraposición al bronce original. Algunos de estos autores apuntan precisamente a:

"La inexactitud y desigualdad de las copias romanas o más bien (ya que ambas traicionan las perspectivas griegas, no las romanas) las necesidades particulares del mercado romano, que estaba menos interesado en la réplica precisa de 'obras maestras' atribuidas que en la construcción programada de conjuntos escultóricos apropiados para la exhibición pública"<sup>15</sup>.

Al descubrirse en 1506 el "níveo" grupo escultórico del Laoconte, se popularizó la idea que la escultura griega había sido originalmente blanca y hecha en piedra: el propio Miguel Ángel trabajó en esta línea. Esta interpretación afianzó el contexto para que las afirmaciones de Winckelmann<sup>16</sup> sobre la pureza de ese color permearan, creando un verdadero sentir y hacer europeos<sup>17</sup>, pocos siglos más tarde.

Con esta cadena de copias neoclásicas de esculturas greco-romanas los artistas pensaban realizar réplicas exactas de las mismas, materializándolas precisamente como dispositivos de memoria y salvaguarda de una cultura, la greco-romana, que

<sup>14</sup> "Although many Roman sculptures are purely Roman in their conception, others are carefully measured, exact copies of Greek statues, or variants of Greek prototypes adapted to the taste of the Roman patron. Some Roman sculptures are a pastiche of more than one Greek original, others combine the image of a Greek god or athlete with a Roman portrait head". (Department of Greek and Roman Art, op. cit.).

<sup>15</sup> Andrew Stewart, "Reviewed Work(s): Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals by B. S. Ridgway", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 15, 1984, p. 232.

<sup>16</sup> Assunto, op cit., p. 77.

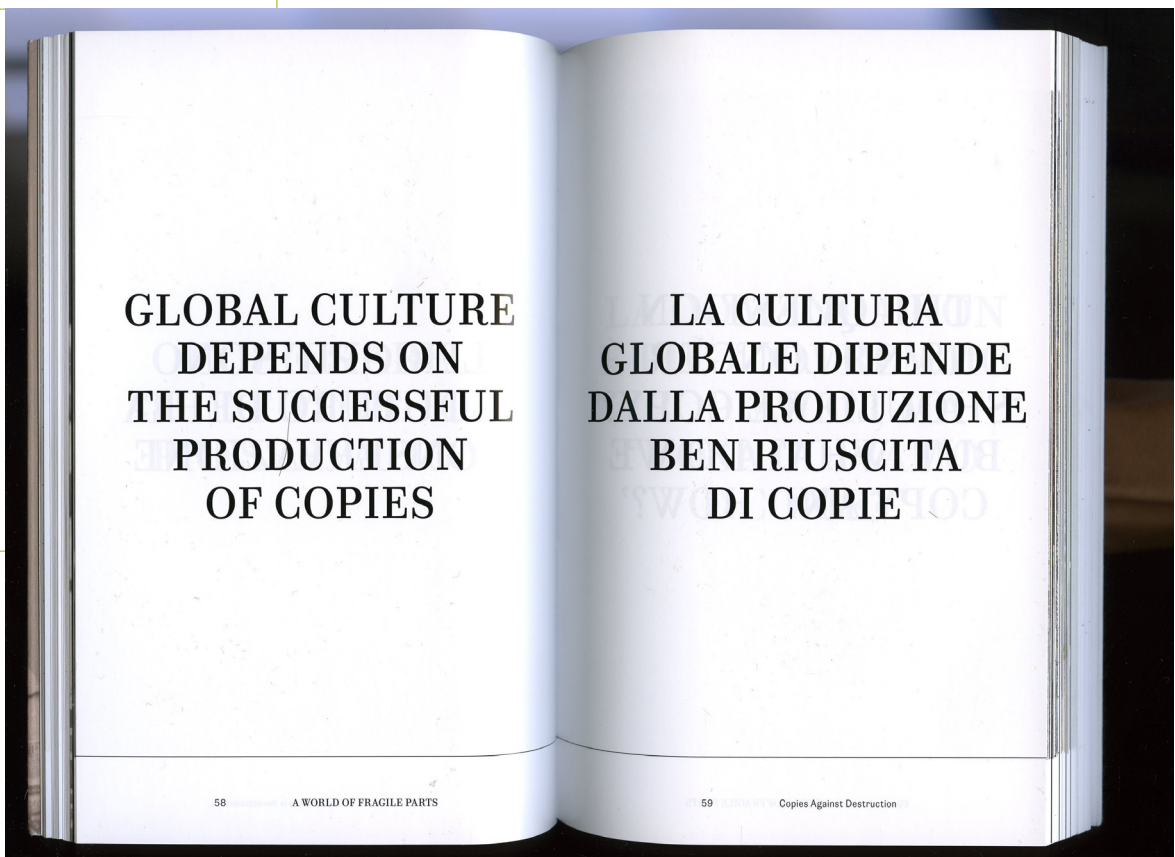
<sup>17</sup> El neoclasicismo creció con las interpretaciones renacentistas. Un siglo más tarde, cuando los primeros pintores se atrevieron a pintar sus esculturas y por fin se contemplaron algunas obras antiguas en un estado policromo similar al original, se leyeron con rechazo, de tan arraigado el dogma neoclásico: "Debemos intentar todavía aclarar el ideal estético que desde Winckelmann a Giordani, o si se quiere desde la mitad del XVIII al primer quinquenio del XIX [...] fue asumido por una parte relevante de la cultura europea como un programa con el que reformar la imagen del mundo". (Rosario Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, La Balsa de Medusa, 1990, p. 47).

A esta idea contribuyó, en gran manera también, la Sociedad de los Dilettantes; los cuales publicaron –solo cinco años después que Winckelmann– *Ionian antiquities* (1769).

Sobre estas cuestiones, aludir a la obra *David* (2006), de Hans-Peter Feldmann. Recomendado, asimismo, consultar el catálogo de la muestra *Gods in Color*: Vinzenz Brinkmann (ed.), *Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity* (catálogo de exposición), Biering & Brinkmann, 2007.

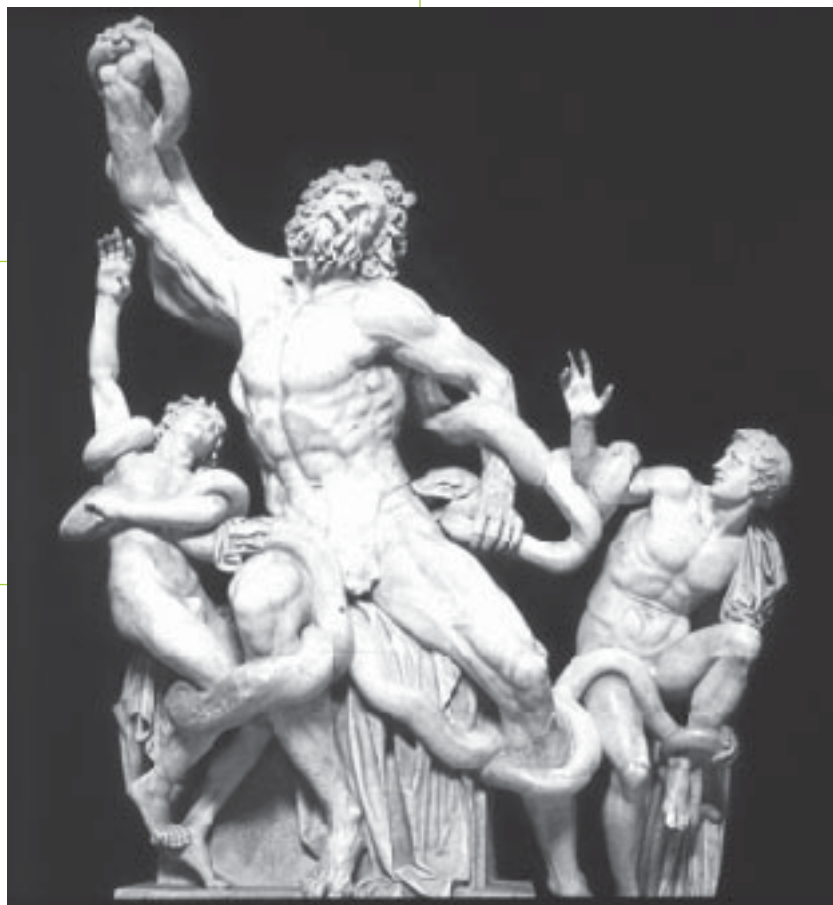
<sup>18</sup> Así, ¿cómo seguir hablando de copias neoclásicas? Después de comprobar cómo las mismas copias romanas no son tal sino más bien réplicas, ¿por qué no entender esta cadena de interpretaciones como nuevas creaciones? La escultura neoclásica funcionaría a modo de *patchwork*, al igual que lo fue la romana, estando más cerca de la *folly* que de la copia: esa práctica que supone la creación de ruinas se explicará en detalle en este mismo capítulo.

se convierte en la base, ficticia, del pensamiento europeo. Y se concluye simulada porque, como se ha examinado con anterioridad, las copias primeras de esculturas griegas, las romanas, ya llegaron hasta este tiempo interpretadas, siendo de nuevo reinterpretadas durante el periodo neoclásico. Incluso la copia que imaginaron –o se imagina– exacta es una interpretación: el primer nivel de réplica presupone un trabajo original dentro del mismo. La copia no existe sin exégesis<sup>18</sup>.



A WORLD OF  
FRAGILE PARTS, 2016





ANÓNIMO

*LAOCOONTE Y SUS  
HIJOS (VERSIÓN DE  
1540-1957), 1540-1957*





ANÓNIMO  
LAOCOONTE Y SUS  
HIJOS (COPIA DE UN  
ORIGINAL HELENÍSTICO  
DEL 200 A.E.C.  
ENCONTRADO EN LAS  
TERMAS DE TRAJANO)



HUBERT ROBERT  
*VIEW OF THE GRANDE  
GALERIE IN THE LOUVRE  
IN RUIN, 1796*

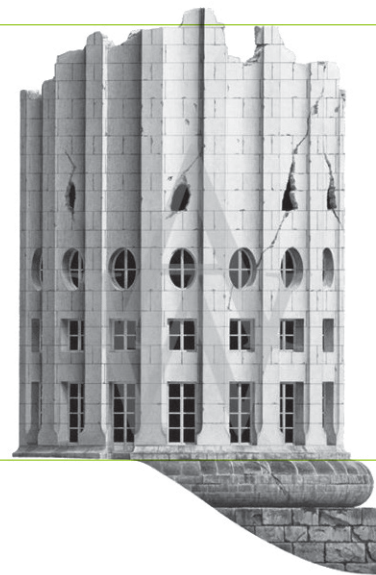


RICHARD MIQUE  
*LE HAMEAU, 1783*  
JARDINES DE VERSAILLES

En un segundo nivel de réplica ("pequeñas repeticiones de un terremoto, normalmente más atenuadas"), y siguiendo a Rem Koolhaas cuando sentencia "no hay suficiente pasado que visitar", se vislumbra la práctica de la *folly*<sup>19</sup>: momento que supone la creación de ruinas que, aunque materialmente nuevas, se asemejan a ruinas 'antiguas' y que, de manera habitual, mezcla elementos de varias temporalidades en un mismo objeto o construcción. Se trata de la réplica como divertimento. Dentro de esta categoría incluimos todo lo que podemos considerar ruinas de nueva creación: las obras de Hubert Robert serían perfectos ejemplos pictóricos de este nivel, pero la *folly* trabaja, especialmente, en el ámbito de lo arquitectónico. Es, esencialmente, un arte de jardín; donde los aún grandes terratenientes, la nobleza masónica y la realeza construyen, para su divertimento, ensueños de ruinas jamás acontecidas. De un espíritu rotundamente afín al *Ancien Régime*, es una práctica pre-revolucionaria que se extiende durante un siglo: de finales del XVII a finales del siglo siguiente. Una de las más significativas, y más cercana al terreno de la alucinación, quizá sea *Le Hameau*, una fantasía erótico-rural que María Antonieta manda construir en 1782 en los jardines de Versalles: un imaginado enclave rural idílico formado por varias granjas, un *dovecote* y un *réchaut*, la Torre de Malborough, una casa para un guarda e incluso un molino de agua. También cercanos a la ruina inventada cabe destacar la *Colonne Brisée*, en el Desért du Rêtz (Francia) o *The Jealousy Wall*, en los Belvedere House and Gardens en Mullingar (Irlanda).

<sup>19</sup> Victor Gruen, "Arquitectura e imperio" en Hal Foster (ed.), *Diseño y delito*, Akal, 2004 p. 80.

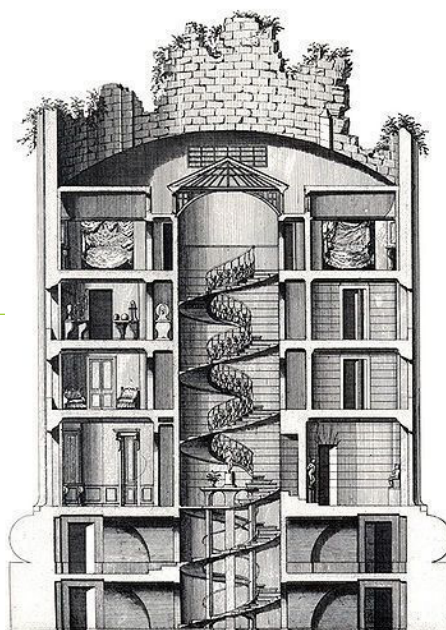
FRANÇOIS RACINE DE MONVILLE  
*LE COLONNE BRISÉE*, 1770¿  
 LE DÉSERT DU RETZ, FRANCIA



Échelle des Partitions. 0 10 20 30 Toises

Coupe du Levant au Couchant avec construction pour les Caves.

GEORGE-LOUIS LE ROUGE  
*SECCIÓN TRANSVERSAL DE LA  
 CASA-COLUMNA (EN DÉTAIL  
 DES NOUVEAUX JARDINS À LA  
 MODE)*, 1776-1787¿





ROBERT ROCHFORD  
*THE JEALOUSY WALL*, 1760  
BELVEDERE HOUSE AND GARDENS,  
IRLANDA



Concluyendo, ¿qué diferencia ambas réplicas de primer y segundo nivel, la copia y la *folly*? La intencionalidad es la clave para marcar la diferencia: en el primer caso, se busca una recreación absoluta, formal y materialmente, con la intención de salvaguardar del olvido la pieza (original): las interpretaciones quedan obviadas en el proceso y se prioriza esta obsesión conservadora alrededor del vestigio. En el segundo caso se construyen, fehacientemente, como objetos nuevos, mezclando en una mayoría de los casos elementos de distintas épocas. Su fin es puramente decorativo, realizado para el placer de unos pocos. En algunos casos excepcionales, sirven para crear puestos de trabajo en zonas deprimidas<sup>20</sup>.

Ambas comparten una característica muy precisa: la preocupación común por el continente sobre el contenido. En un caso, por lecturas erróneas –y afanes cientificistas del contexto histórico de las primeras aplicaciones de la arqueología– y en el otro por pura indolencia. Ambas trabajan desde una 'pose' arqueológica –siempre preocupada en ser vista–, que se adscribe a un férreo estatismo que perpetúa elementos inherentes a la estructura de conocimiento y poder. Las réplicas decimonónicas son resultados de los grandes estudios de reconocidos científicos dentro de la academia, y las *follies*, elementos arquitectónicos que marcan una distinción social y económica, ya que solo las grandes fortunas podían permitírselas y colocarlas en los grandes jardines de sus grandiosos palacios.

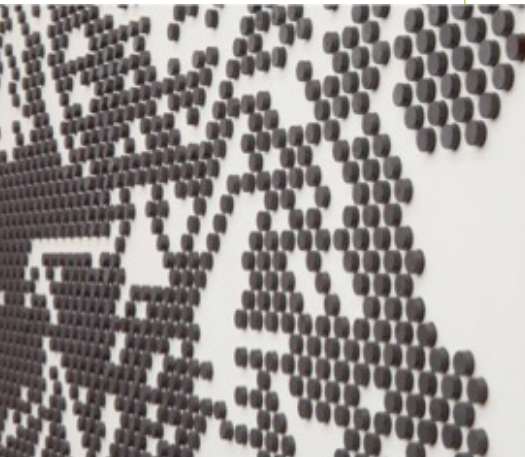
#### → POSE ARQUEOLÓGICA

<sup>20</sup> \*Within a ten-mile radius of Dublin there are at least two prominent monuments associated with a much older famine - the obelisk on the top of Killiney Hill, and the extraordinary 140-foot high structure known as Conolly's Folly between Celbridge and Maynooth. These landmarks were erected during the great crisis of 1740-41". (Cathal Póirtéir [ed.] *The Great Irish Famine*, Mercier Press, 1995, p. 50).

El tercer nivel o estrato de la réplica –en el que este término significa "expresión, argumento o, discurso con que se replica"– es la que centra el verdadero interés para esta investigación. Como la propia acepción del concepto indica, englobaría las prácticas artísticas que funcionan como objetos materiales contestatarios ante la Ruina, entendida esta como fragmento. Objetos de nueva creación remiten, en el ámbito formal, al nivel cero –ese *ground zero*– de la ruina, pero son entendidos como objetos-mónada; independientes en y por sí mismos, y no interconectados con otros pedazos fuera de campo.

SIMON WACHSMUTH  
*THE BATTLE OF  
ALEXANDER, 2007*

Su carácter no concuerda con las intenciones del primer nivel de la réplica (la conservación) ni las del segundo nivel (el divertimento). Los artefactos que operan dentro del tercer nivel de la ruina cuestionan, inherentemente, el pasado –la historia escrita–, entendido como monolito incuestionable. Es, precisamente, esta metáfora la que sirve para continuar, pues estos objetos ponen en duda todo lo que se asume dentro de esa piedra: su verdad, su historia, su tiempo contenido, su duración, y así abren un diálogo hasta el momento imposible con un pasado hasta ahora vetado. Como se está viendo en cada punto, es siempre la intencionalidad la que une o diferencia cada uno de los estratos, marcando, para cada caso, un diferente conjunto de problemas. El hilo conductor de esta investigación vendrá dado, precisamente, por los problemas específicos que el tercer nivel plantea a un conjunto de prácticas artísticas, que serán las que aquí se analizarán pormenorizadamente. Mencionar *The Battle of Alexander* (2007) de Simon Wachsmuth, en la que el artista reproduce el mosaico de la Batalla de Issos (proveniente de la Casa del Fauno en Pompeya) sustituyendo los









mosaicos por imanes. La obra juega con una idea de historia nómvil y potencialmente con miles de variaciones, en contraposición a la Historia monolítica señalada con anterioridad, inmóvil y cerrada.

Si el adjetivo 'contestatario' era utilizado al principio de este capítulo, no se puede dejar de referir a una de las obras de Alejandría Cinque, *El abrazo de Salmacís* (2015), serie de fotografías de genitales rotos, de esculturas neoclásicas (réplicas de primer nivel) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, asaltadas por los mismos estudiantes que las dibujan *ad nauseam*.

Para terminar de acotar este tercer nivel de la réplica se ha de mencionar que, en relación con el primer y segundo nivel, en las inquietudes de las obras comprendidas en este estrato predomina el contenido sobre el continente. Este tercer nivel vuelve a remarcar su disonancia no solo a través de la intención, sino de un posicionamiento diferente: mientras que en los anteriores estratos el continente primaba sobre el contenido –manteniendo una actitud inflexible y estática– en este encontramos la actitud diametralmente opuesta, en donde el contenido prima sobre el continente (hasta tal punto la forma 'no es importante' que la destrucción de la obra es parte fundacional dentro de la misma). Su enfoque inaugura una 'mirada' arqueológica; en contraposición a la 'pose', mencionada en párrafos anteriores. Esta mirada, preocupada no tanto por ser vista sino por ver, implica un reconocimiento del otro como sujeto y, así, un interés en procurar cualquier tipo de intercambio con el contexto sobre el que se trabaja (la ruina, la historia, el pasado), entendido este como diálogo<sup>21</sup>.



↑ → ALEJANDRÍA  
CINQUE  
*EL ABRAZO DE  
SALMACÍS, 2015*

→ MIRADA ARQUEOLÓGICA

<sup>21</sup> Se utiliza precisamente este ejemplo de Alejandría Cinque por una de sus instalaciones en sala durante la exposición *Ya no nos importa*, comisariada por Virginia de Diego en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid entre mayo y agosto de 2017.

La serie fotográfica se colocó –en lugar de a la altura de los ojos– a la altura del genital 'humano', lo que directamente rompía con la idea de la pieza como estático receptor contemplativo para transformarla en objeto actante a través del diálogo directo con cualquier cuerpo cercano.







Funcionando como concepto, la réplica permite articular una nueva taxonomía que entiende que la complejidad del término 'ruina' es mayor que la observada en anteriores clasificaciones. Utilizando las tres acepciones mencionadas como niveles o categorías, la primera se corresponde con la intención de copiar y salvaguardar la pieza como parte de la 'cultura'. La segunda acepción (o el segundo nivel) abarca reproducciones a modo de versión a través del *patchwork*, cuya intención es invariablemente el entretenimiento, entendido para una parte de la sociedad como diversión y para otra parte como distracción o fórmula para la creación de empleo en momentos de crisis. Ambos niveles sirven para plantear un contexto y una genealogía, no tanto histórica como intencional, que conducen al verdadero objeto de estudio, el tercer y último nivel: el contestatario. Este estrato se compone de unas muy determinadas prácticas artísticas contemporáneas, cuya intención es la apertura del pasado en varios niveles: como ente inmóvil e inamovible, y como sustancia cerrada y que se opone a cualquier diálogo.

Así, la réplica funciona no como método o metodología de clasificación, sino como estrategia; siendo el elemento clave para la búsqueda de una nueva taxonomía. Nace como aproximación y reposicionamiento crítico desde el panorama del arte contemporáneo, y es entendida como disputa. Nada tiene que ver con el tipo de rigor científico positivista que, en muchas ocasiones, se arroga una disciplina como la arqueología, aunque de ella tome conceptos que son transformados en estrategia.



¿DE QUÉ TIEMPO ES ESTE LUGAR?	LA RUINA COMO RÉPLICA	56

# ESTADO DE LA CUESTIÓN

ES POR ESO QUE LA ARQUEOLOGÍA, DESDE  
SUS PRIMEROS DÍAS, HA INSPIRADO EL  
ARTE AL ALIMENTARLO CON IMÁGENES  
QUE IBA A EXHUMAR A TRAVÉS DE LOS  
SIGLOS Y AL INDICARLE UN CAMINO  
DE PROCEDIMIENTOS PARA IMITAR<sup>1</sup>

<sup>1</sup>\*Créer du sens donc; c'est pourquoi l'archéologie dès ses balbutiements a inspiré l'art en le nourrissant des images qu'elle allait exhumer au cours des siècles et en lui indiquant un chemin de procédures à imiter". (Traducción propia). (Audrey Norcia, "L'Archéologie dans les arts visuels. De la Renaissance au 20e siècle", en Dolores Denaro [ed.], *Arkhaiologia. Archäologie in der zeitgenössischen Kunst* [catálogo de exposición], Art Centre Pasquart, 2011, p. 215).

¿DE QUÉ TIEMPO ES ESTE LUGAR?	LA RUINA COMO RÉPLICA	58



ESTADO DE LA CUESTIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	59
		<p>Será mediante la estrategia de la réplica (ver definición en "Metodología") como se articulará este estado de la cuestión. Se utilizará en este análisis como una taxonomía que marcará un nuevo camino dentro de la corriente arqueológica del arte contemporáneo –a definir en posteriores líneas de este párrafo. De igual manera que en epígrafes anteriores, serán las tres acepciones de 'réplica' (junto con los tonos que las acompañan) las que establecerán las diferencias taxonómicas en relación con las propuestas anteriores, que en este capítulo se ejemplificarán a través de las exposiciones colectivas dedicadas a la tangente entre arqueología y arte. A partir de ahora, se definirá la mencionada tangente como la 'corriente arqueológica' del arte contemporáneo. Se trata de una corriente que, como se ha apuntado más arriba, presenta cierta voluntad arqueológica, visible en su trabajo con metodologías, formatos, formas, lugares y/o técnicas de investigación tomadas en préstamo de la arqueología<sup>2</sup>, que forman parte central o, incluso, formulan la totalidad de la obra artística. Esta corriente queda, a su vez, cobijada bajo un paraguas más amplio lo que siguiendo a Dieter Roelstrate<sup>3</sup> podemos llamar el impulso historiográfico del siglo XXI en el arte contemporáneo. La categoría común que conecta ambas disciplinas será siempre la Ruina<sup>4</sup>, uno de los 'restos' que, por antonomasia, estudia la arqueología. Desde la disciplina las Ruinas son entendidas como lugar, como contexto y/o como forma: "Después de todo, una de las peculiaridades de la arqueología es que usualmente trabaja con lugares abandonados, en ruinas; lo que conocemos como <i>sites</i> arqueológicos"<sup>5</sup>. Después de identificar esta tangente entre arte y arqueología como corriente presente en el arte contemporáneo, se ha de volver a la propia disciplina arqueológica y explicar</p>
<p><sup>2</sup> En relación con las técnicas de investigación arqueológica utilizadas por estos artistas se puede destacar la prospección y el muestreo, la excavación o el trabajo de campo y el análisis a través del registro o el archivo (ver M. J. Peréx (coord.), <i>Métodos y técnicas de investigación histórica</i>, vol. I, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012). A su vez, la misma arqueología utiliza métodos prestados de otras disciplinas "por la adopción de su principal técnica de investigación: la excavación estratigráfica –que proviene de la geología y que comparte con la paleontología". (Virginia Arieta, Ann Cyphers, "La poderosa intradisciplinariedad: reflexiones desde la etnoarqueología", <i>Mito / Revista Cultural</i>, vol. 42, mayo de 2017 [<a href="http://revistamito.com">http://revistamito.com</a>]).</p> <p><sup>3</sup> "One of the dominant trends in the art of the last decade or so has revolved around the radical reconsideration and reformulation of art's relationship to history, both its own ('art history') and that of other ('history' proper) [...] It is this historiographic impulse, a passion for historicizing and a penchant for digging up the past. Although one could venture that this practice has never been quite as big a business as it is now, in our present, art-history-obsessed moment". (Dieter Roelstrate,</p>	<p>"Field notes" en Dieter Roelstrate [ed.], <i>The Way of the Shovel. On Archaeological Imaginary in Art</i> [catálogo de exposición], Museum of Contemporary Art/Chicago University Press, 2013, pp. 17-19).</p> <p><sup>4</sup> Como se mencionaba anteriormente, el concepto de 'Ruina' funciona como marco desde donde partir en el estudio de estas prácticas a definir, pero no es tarea de esta investigación realizar una genealogía detallada del mismo. Para una relación histórica orientada al tema a tratar, consultar: Norcia, op. cit., pp. 215-225.</p>	<p><sup>5</sup> "After all, one of the peculiarities of archaeology is that it usually works with abandoned, ruined places – what we call archaeological sites". (Alfredo González-Ruibal, "Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity", <i>Current Anthropology</i>, vol. 49, n° 2, 2008, p. 248).</p>

¿DE QUÉ TIEMPO ES ESTE LUGAR?	LA RUINA COMO RÉPLICA	60
<p>someramente los momentos históricos en los que se inauguran estos intercambios entre ambos universos. Los dos momentos arqueológicos reseñables son el distanciamiento entre arte y arqueología (el procesualismo) y la liberación de la arqueología de lo objetivo y de lo lineal (el posprocesualismo).</p> <p>Estos dos instantes en la genealogía de la teoría arqueológica (en relación con el mundo del arte), remitirán a dos posturas alrededor de la réplica como estrategia; quedarán ambas formuladas posteriormente en este capítulo. En este momento, exclusivamente introducirlas someramente: la <b>pose arqueológica</b> (adscrita a un férreo estatismo que perpetúa elementos inherentes a la estructura de poder narrativo) y la <b>mirada arqueológica</b> (vinculada al reconocimiento de la complejidad de la categoría 'ruina', la creencia en el otro como sujeto y el interés por el intercambio con el contexto sobre el que se trabaja). Ambas serán ilustradas a través de una serie de exposiciones y las prácticas artísticas correspondientes.</p>		

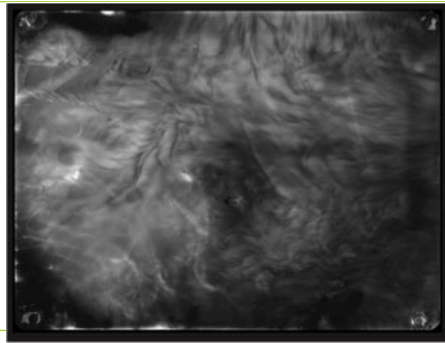
ESTADO DE LA CUESTIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	61
<div data-bbox="46 221 386 441"> <p>1.</p> <p>EL PROCESUALISMO ARQUEOLÓGICO (O LA ARQUEOLOGÍA COMO POSE)</p> </div> <div data-bbox="15 1191 448 1705"> <p>«Where once art and the past were kindred endeavors, a rift grew between art and archaeological practice in the early twentieth century [...] While archaeologists of this period served to articulate and embed ethno-nationalistic narratives in the physical objects and landscapes of European nation-states, artworks such as Marcel Duchamp's <i>Fountain</i> (1917) and René Magritte's <i>La trahison des images</i> (1928-29), called into question the ability of the object, image, or text to represent authentic 'truth'. Archaeological scholarship deepened its commitment to empiricism and scientific objectivity in the discipline. This led eventually to a movement in archaeology known as 'processualism' –a method and theory of practice based on the rigorous application of the scientific method and positivism. It also asserted archaeology's epistemic authority over the past, deepening the expectation for archaeology to reveal 'truth' about the past. Processualism attempted to make archaeology less subjective". (Traducción propia). (Ian Alden Russell, "The Art of the Past: Before and After Archaeology" en Roelstrate [ed.]) <i>The way of the shovel...</i>, op. cit., pp. 304-305).</p> </div>	<div data-bbox="560 442 1292 1324"> <p>"Una vez, el arte y el pasado compartieron esfuerzos afines. Pero a principios del siglo XX se produce una brecha entre el arte y la práctica arqueológica. Mientras que los arqueólogos de este período utilizan objetos para articular e integrar narrativas etno-nacionalistas y paisajes de los estados-nación de Europa, obras de arte como <i>Fountain</i> de Marcel Duchamp (1917) y <i>La trahison des images</i> (1928-29) de René Magritte, cuestionan la capacidad del objeto, la imagen o el texto para representar la 'verdad' auténtica. La arqueología académica profundizó su compromiso con el empirismo y la objetividad científica en la disciplina. Esto condujo eventualmente a un movimiento en arqueología conocido como 'procesualismo': un método y una teoría de la práctica basados en la aplicación rigurosa del método científico y el positivismo. También afirmó la autoridad epistémica de la arqueología sobre el pasado, profundizando en la expectativa de que la arqueología revela la 'verdad' sobre el pasado. El procesualismo intentó hacer la arqueología menos subjetiva"<sup>6</sup>.</p> </div> <div data-bbox="466 1358 1366 1515"> <p>El exergo señala la relación histórica entre la arqueología y el positivismo, situando el contexto del que partían las prácticas artísticas adscritas a la corriente arqueológica del arte contemporáneo anteriormente mencionada: el procesualismo. Utilizan-</p> </div>	

do lo arqueológico como metodología, como placer estético o, incluso, como metáfora: el objetivo del procesualismo es siempre encontrar el camino para revelar, no 'la verdad' (positiva), sino, quizá, la 'otra verdad': la historia enterrada, recuperada, como quien hace justicia a los muertos, contra unos "vencedores que no han dejado de vencer"<sup>7</sup>. Las prácticas artísticas de esta corriente utilizan esta cercanía al objetivo de lo procesual para hablar de la historia sepultada y anegada en los registros oficiales de la Historia. Además de ese carácter común de rescatar lo que está enterrado –Historia versus historia–, algunas características comunes en la obra de los artistas pertenecientes a esta corriente arqueológica son:

- Fascinación estética y/o fetichización de las diferentes fases del proceso arqueológico –el placer por el descubrimiento, cavar o clasificar. (Dion, Knorr).
- El delicado registro de las capas encontradas –sean estas físicas, metafóricas o temporales (Micelli, Bannos).
- La fiebre por el documento y el uso del mismo como obra por sí misma: "En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*"<sup>8</sup>. La presencia de un tiempo sostenido y heredado, materializado en los objetos (Dion, Bleda y Rosa, Knorr).
- Una cierta nostalgia por ontologías del siglo XIX como el viaje, el arqueólogo como héroe (o criminalista), el museo decimonónico o el fetichismo del fragmento (Dion, Knorr).

<sup>7</sup> "El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer". (Walter Benjamin, "Tesis sobre la filosofía de la historia" en Jesús Aguirre [ed.], *Discursos Interrumpidos I*, vol. I, Taurus, 1989, pp. 180-181).

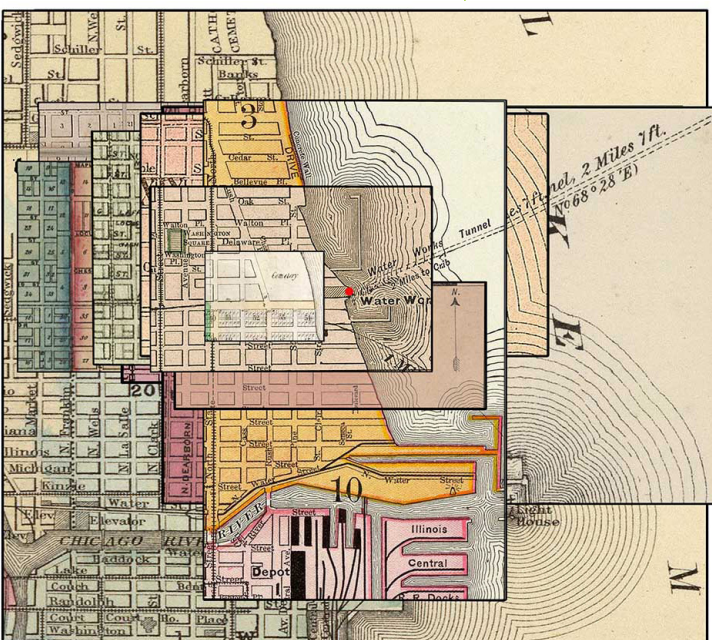
<sup>8</sup> "La historia, en su forma tradicional, [...] se dedicaba a 'memorizar' los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar a los rastros. En nuestros días, la historia es lo que *transforma los documentos en monumentos*". (Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, 2013, p. 17).



ALICE MICELI  
*FRAGMENT OF A  
 FIELD III. DE LA SERIE  
 CHERNOBYL PROJECT,  
 2007-2011*



MARK DION  
*TATE THAMES DIG, 1999;*



PAMELA BANNOS  
*SHIFTING GROUNDS BLOCK 21  
 AND CHICAGO'S MCA'S, 2013*



Hacia el desfiladero de Valcarlos, Roncesvalles, 778.

BLEDA Y ROSA

*HACIA EL DESFILADERO DE VALCARLOS,  
RONCESVALLES, 778. DE LA SERIE CAMPOS DE  
BATALLA, ESPAÑA, 1994-1996*



DANIEL KNORR  
*STATE OF MIND, 2007*



MARK DION  
*EXTRANATUREL,*  
2016

Este *topos* plantea varios problemas. El primero, el tono nostálgico y/o fetichista mencionado que destila la cuasi totalidad de estas prácticas funciona como velo que entorpece el objetivo: la búsqueda de 'la otra verdad'. Cubierta con la niebla de la subjetividad, esta nostalgia tiñe irremisiblemente estas piezas que, parecen ser, paradójicamente, ciegas a sus efectos. Estas obras "ponen a funcionar la imaginación mientras su pátina, polvo y bordes irregulares afectan nuestros sentidos. La contemplación de las ruinas no necesita ser ahogada por el romanticismo"<sup>9</sup>. Como concluye Shannon Lee Davis: "El romanticismo detiene el compromiso intelectual crítico para caer en la melancolía y la nostalgia irreflexivas"<sup>10</sup>. El segundo problema característico es que lo procesual se encuentra, aún, insertado en el binomio 'Historia-historia', siguiendo los términos propuestos por Koselleck. Como esquema polarizado, produce tensión y termina otorgando mayor relevancia a una historia que a la otra, encumbrando a una de ellas. "De hecho, ya aquí debemos calificar nuestra gran declaración con respecto al interrogatorio de estos artistas sobre la historia como un todo monolítico [...] El interés principal reside en 'otra' historia, o una multitud de otras historias, un History Channel alternativo o una alternativa a los canales históricos establecidos. No es tanto un sitio para la mera memoria como el 'segundo hogar' que Svetlana Boym, en su discusión sobre la vida intelectual del *samizdat* en la Rusia soviética, ha llamado *contramemoria*"<sup>11</sup>. Lo que plantea esta recuperación de hechos alternativos es entonces la salvación de lo anti-hegemónico, cuyo inconveniente reside en que perpetúa la narrativa bipolar antes mencionada: como poseedor de 'la verdad', uno de los dos lados reduce al otro al silencio. Recuperar y valorar exclusivamente lo antihegemónico lo convierte, paradójicamente, en hegemónico<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> "[...] They provoke the imagination while their patina, dust, and jagged edges work on our senses. The contemplation of ruins need not be choked by romanticism, which stops short of critical intellectual engagement in order to indulge in melancholy and unreflective nostalgia". (Traducción propia). (Shannon Lee Dawdy, "Clockpunk Anthropology and the Ruins of Modernity", *Current Anthropology*, vol. 51, nº 6, 2010, p. 773).

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> "In fact, already here we must qualify our grand sweeping statement with regard to these artists' interrogation of history as a monolithic whole [...] The primary interest here is in an 'other' history, or a multitude of other histories, an alternative History Channel or as an alternative to established History Channels –not so much a site for mere memory as the home-away-from-home of what Svetlana Boym, in her discussion of *samizdat* intellectual life in Soviet Russia, has called a counter-memory". Traducción propia). (Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Hachette UK, 2008, p. 29).

<sup>12</sup> "Archaeologists can tell from which mountain source a stone axe came, what minerals there are in a bronze bracelet, how old a dug-out canoe is. They can work out the probable cereal-yield from the fields of a Late Bronze Age farm. These are objective matters. But the language, laws, morals, religion of dead societies are different. They belong to the minds of man. Unless they were written down and, even then, only if they were recorded accurately, we shall find it hard to recapture them". (Aubrey Burl, *The Rites of the Gods*, Weidenfeld & Nicolson, 1981, p. 15).



ESTADO DE LA CUESTIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	67
	<p>Para esta investigación, el problema de esta forma de hacer arqueología es el de una disciplina que no ahonda en la verdadera complejidad de la 'Ruina' como categoría poliédrica, pues queda reducida a una historia binomial donde prevalece siempre un lado como el verdadero, como aquel que tiene derecho a perdurar. El objeto de estudio funciona como respuesta, perdiendo la capacidad de crear un diálogo a través del cuestionamiento de su propia naturaleza. La arqueología como contra-disciplina sigue marcando, paradójicamente, un tono correctivo que incapacita la posibilidad de respuesta y deja el territorio yermo para cuestionamientos más complejos. Además, en gran parte de las ocasiones, el objeto o materialidad utilizada en estas prácticas supura una nostalgia decimonónica de la que, en algunos casos, incluso no se es consciente, funcionando como barrera que impide ver las propias limitaciones del objeto resultante.</p>	
	<p>Esta problemática <b>pose arqueológica</b> se adscribe a las dos primeras acepciones del concepto de 'réplica': la copia y el terremoto. Recordar que la pose arqueológica está basada en la fetichización del objeto arqueológico –más preocupado en ser visto que en mirar–, quedando encerrada en un férreo estatismo perpetuador de elementos inherentes a la estructura de conocimiento y/o poder narrativo, como se irá demostrando a través de ejemplos analizados posteriormente.</p>	

Para hablar de un segundo *topos* arqueológico, se ha de comenzar desde el mundo del arte. Son, concretamente, Magritte y Duchamp<sup>13</sup> los estandartes de un momento histórico que comienza en los años 30 del siglo XX a "inquietarse por la efectiva capacidad del objeto, de la imagen o el texto para representar o expresar la auténtica 'verdad'"<sup>14</sup>. Tras la Modernidad, cuando la fiebre por el positivismo y el progreso decaen, la arqueología retoma los cuestionamientos de estos artistas, naciendo en los años 70 de ese mismo siglo el posprocesualismo, corriente teórica que puede ser definida como una autoconciencia crítica de la disciplina, en la que la arqueología ya no produce documentos de verdad del pasado, sino documentos a interpretar, a construir<sup>15</sup>. Así este *topos* se sitúa en un interesante camino: asumir la ficción de la Historia (o las historias)<sup>16</sup>. En territorio arqueológico podemos nombrar como pioneros a Ian Hodder, Daniel Miller, Peter Ucko o a los expertos en teoría arqueológica Christopher Tilley y Michael Shanks, los cuales recogen –casi dos décadas más tarde– la esencia de esta corriente en el título de un libro: *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*<sup>17</sup>. Los defensores de la corriente posprocesual han enfatizado que: "No hay una única manera correcta de realizar la inferencia arqueológica, y que el objetivo de la imparcialidad es inalcanzable [...] Incluso los datos arqueológicos están 'cargados de teoría', y son posibles tantas 'lecturas' como investigadores de campo". En el otro extremo, sus detractores apuntan que: "Aunque la arqueología radical plantea cuestiones importantes, actualmente no ofrece una metodología de inves-

## 2. EL POSPROCESUALISMO ARQUEOLÓGICO (O LA MIRADA ARQUEOLÓGICA DE LA RÉPLICA CONTESTATARIA)

<sup>13</sup> El urinario de Duchamp no fue obra suya, sino de la Baronesa von Freytag (firmando con el pseudónimo 'R. Mutt'): John Higgs, *Stranger Than We Can Imagine: Making Sense of the Twentieth Century*, Hachette UK, 2015. Nell Frizzell, "Duchamp and the pissoir-taking sexual politics of the art world", *The Guardian online*, 1 de noviembre de 2014 (<https://www.theguardian.com>). Gloria G. Durán, *Baronesa Dandy, REINA DADA. La vida y obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*, Díaz & Pons, 2013.

### → POSPROCESUALISMO

<sup>14</sup> "[...] Called into question the ability of the object, the image or the text to represent or convey the authentic 'truth'". (Traducción propia). (Russell, "The Art of the Past...", op. cit., pp. 304-305).

<sup>15</sup> "La arqueología posprocesual convirtió la cultura material en un texto, es decir, un conjunto de signos que había que descifrar: el eslogan en los años 80 era 'leer el pasado'". (Alfredo González-Ruibal, "Hacia otra arqueología: diez propuestas" en Víctor M. Fernández, Alfredo González-Ruibal [eds.], *Complutum*, vol. 23, nº 2, 2012, p. III).

<sup>16</sup> A lo largo de esta tesis se habla de la construcción de la Ruina, por lo que para seguir con este hilo hipotético, se interpretará la Historia como narración con alto grado de contenido ficticio. Al respecto: "Se puede recuperar la acepción original del término *historia*. Por un lado, el sustantivo *histor*, que significa 'el que ve o es testigo'; por otro, el verbo *historein*, que también remite a la idea de ver o conocer por uno mismo, y también a narrar, construir un relato dando testimonio de lo ocurrido. Se relacionan así visión y narración [...] Estos diversos usos pueden ser agrupados en tres grandes campos semánticos (la historia como modo de saber, como modo de ser y como modo de hacer), a los que corresponden otras tantas maneras de entender la Filosofía de la Historia: como epistemología de la historia, como ontología de la historicidad y como crítica ético-política del propio presente. En segundo lugar, se trata de mostrar que estos tres conceptos de historia (y, consiguientemente, las tres maneras de entender la Filosofía de la Historia) se remiten mutuamente y, por tanto, son inseparables entre sí". (Antonio Campillo, "Tres conceptos de Historia", *Pensamiento*, vol. 72, nº 270, 2016, pp. 37-59).

<sup>17</sup> Michael Shanks, Christopher Y. Tilley, *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*, Psychology Press, 1992.

ESTADO DE LA CUESTIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	69
	<p>tigación viable. Estos argumentos han llevado a acusaciones de 'relativismo' o a un estilo de investigación donde 'todo vale' y los límites entre investigación arqueológica y ficción (o ciencia ficción) pueden ser difíciles de definir"<sup>18</sup>. Esta 'falta' de metodología es una de las razones en las que se basa el interés por lo posprocesual de esta investigación y que, siguiendo a Chus Martínez, podría definirse como el esfuerzo de reconocer la importancia y explorar las consecuencias del siguiente enunciado: "El sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción. Algo que supone un esfuerzo, pero en ningún caso un método"<sup>18</sup>. Se podría mencionar aquí brevemente a los precursores de estos préstamos tomados de la arqueología por el arte: Robert Smithson, Richard Long y los artistas povera.</p> <p>La siguiente cita de Dolores Denaro resume magníficamente la genealogía de estos créditos entre la arqueología y el arte:</p> <p>"En el siglo XX, y más específicamente en los años 60 y 70, las instalaciones de los artistas povera se realizaron utilizando materiales 'pobres' o incluso comunes, como tierra, madera o fragmentos de vidrio, cuya materialidad recuerda a los objetos de las excavaciones arqueológicas. En el plano estético, las obras <i>in situ</i> de los representantes del Land art también suelen corresponder con <i>sites</i> arqueológicos. Las instalaciones de Robert Smithson y Richard Long también están relacionadas con el concepto de ruina moderna o 'inversa'. Según Smithson, el estado del presente podría restaurarse a partir de los monumentos de la arqueología industrial de los suburbios, la ruina entrópica que se convierte en testigo del pasado"<sup>20</sup>.</p>	

<sup>18</sup> Renfrew, Bahn, op. cit..

<sup>19</sup> Martínez, op. cit..

<sup>20</sup> La cita completa: "Au 20e siècle, et plus précisément au cours des années 1960 et 1970, les installations dans l'espace des artistes de l'Arte Povera ont été réalisées à base de matériaux 'pauvres', voire courants, tels que la terre, le bois ou les éclats de verre, dont la matérialité n'est pas sans rappeler les objets de fouilles archéologiques. Sur le plan esthétique, les œuvres *in situ* des représentants du Land art ont elles aussi souvent un rapport avec les sites archéologiques. Les installations de Robert Smithson et de Richard Long sont également en relation avec le concept de la ruine moderne ou 'inversée'. Selon Smithson, l'état du présent pourrait être reconstitué à partir des monuments de l'archéologie industrielle des banlieues, la ruine entropie que devient témoin du passé". (Traducción propia). (Dolores Denaro, "Arkhaiologia: Archäologie in der zeitgenössischen Kunst" en Dolores Denaro [ed.], *Arkhaiologia: Archäologie in der zeitgenössischen Kunst* [catálogo de exposición], Verlag Für Moderne Kunst, 2011, pp. 10-11). Se utiliza esta cita por ser altamente interesante para la disquisición, sin dejar de mencionar que es, por otro lado, reducida en su punto de comprensión del arte povera, el cual, además de usar elementos pobres, planteaba sus procesos como pobres.

¿DE QUÉ TIEMPO ES ESTE LUGAR?	LA RUINA COMO RÉPLICA	70
<p>Como préstamos en la dirección contraria, del arte hacia la arqueología, aludir a la publicación de <i>Nonsite Sampling in Archaeology</i> (1975), de David Hurst Thomas, en la cual un arqueólogo utiliza por primera vez<sup>21</sup> –dos años después de la muerte de Smithson– el concepto de <i>non-site</i><sup>22</sup> como abstracción del <i>site</i>. Estos cuestionamientos, emprendidos desde el mundo del arte, comparten intereses con el tercer nivel de 'réplica' expuesto en el capítulo anterior, junto a la 'mirada arqueológica' asociada: "Un tono que reconoce y condona las paradojas que definen el objeto arqueológico, a través de acciones como negar los límites temporales, escapar del historicismo, abrazar la política en su dimensión más conflictiva, considerar la creatividad tan importante como la objetividad, desarrollar su propia retórica del pasado, dialogar de igual a igual con otras disciplinas"<sup>23</sup>. Sean estas, a partir de ahora, las características que definen las prácticas artísticas que se decantan por una mirada arqueológica.</p>		<p>→ MIRADA ARQUEOLÓGICA</p> <p><sup>21</sup> Thomas D. Hurst, "Nonsite Sampling in Archaeology: Up the Creek without a Site?" en J. W. Mueller (ed.), <i>Sampling in Archaeology</i>, University of Arizona Press, 1975, pp. 61-81. Agradecer al American Natural Museum of History la lista completa de las publicaciones de David Hurst Thomas (disponible en su web [<a href="https://amnh.org">https://amnh.org</a>], como "Complete List of David Thomas' Publications").</p> <p><sup>22</sup> "I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site. The container is in a sense a fragment itself, something that could be called a three-dimensional map. Without appeal to 'gestalts' or 'anti-form', it actually exists as a fragment of a greater fragmentation". (Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" en Jack Flam [ed.], <i>The Collected Writings</i>, University of California Press, 1966, pp. 110-111).</p> <p><sup>23</sup> Ibidem, p. 105.</p>

Habiendo demarcado los dos momentos históricos en los que se producen estos cruces entre arqueología y arte, se propone ahora un análisis de algunas de las exposiciones más significativas de estos intercambios realizadas en las últimas décadas. A través del análisis de las prácticas que forman parte de estas muestras<sup>24</sup>, se recorrerán las diferencias en los posicionamientos y se establecerán una serie de conclusiones, que serán recogidas en un último capítulo de esta tesis.

En 1974 se inaugura la exposición colectiva seminal de esta tendencia: *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung*<sup>25</sup> ('Medicina forense: arqueología y recuerdo'), coetánea a las investigaciones de Richard Long y Robert Smithson. La tendencia es olvidada durante décadas, volviendo en los años 90 del mismo siglo a través de la exposición *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*<sup>26</sup> (1998). Los años en los que acontece *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung* son, exactamente, los años en los que el posprocesualismo se encuentra en proceso de nacimiento y floración. La muestra comienza marcando una sutil convergencia con lo procesual: el propio nombre de la exposición remite a la medicina forense, método científico en el que "los indicios, a diferencia de la memoria humana, no son parciales y permiten juicios seguros, a veces incluso pueden corregir objetivamente a testigos humanos"<sup>27</sup>. Poco después, se compara al arqueólogo con el forense<sup>28</sup>, eligiendo esta figura por la clara autoridad, competencia y rastreo de la verdad que están asociadas a la misma. Aunque, teniendo en cuenta estas declaraciones, podría entenderse lo procesual como posicionamiento único de la muestra, esta relación se percibe tenue, porque el texto termina emancipándose de esta tendencia y adscribiéndose claramente a un posprocesualismo radical:

<sup>26</sup> Comisariada por Claire Lyons, Michael Roth y Charles Merewether, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* se celebró en The Getty Research Institute de Los Ángeles entre el 16 de diciembre de 1997 y el 22 de febrero de 1998. Michael S. Roth, et al. (eds.) *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* (catálogo de exposición), Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997 [[https://www-lb.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/irresistible\\_decay/](https://www-lb.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/irresistible_decay/)].

<sup>27</sup> Cornelius Holtorf, "Archäologie als *Spurensicherung*: Vehikel der Selbsterkenntnis", *Forum Archaeologiae*, 2004, 30 de noviembre de 2014 [<http://farch.net/>].

<sup>28</sup> "Der Detektiv ist der Archäologe des Verbrechens. Der Archäologe ist umgekehrt der Detektiv, der der Vergangenheit auf die Spur kommt. Auf den ersten Blick sind tatsächlich sowohl die Archäologie wie auch die Kriminalistik darauf bedacht, in der Gegenwart zu beobachten die Resultate mit Hilfe von handfesten Indizien zu erklären und dadurch Vorgänge, die sich in der Vergangenheit abgespielt haben, zu verstehen. Sie stehen außerhalb des Geschehens und analysieren kleinste, oft unbeabsichtigt hinterlassene Spuren mit naturwissenschaftlichen Methoden und scharfem Verstand, schließlich zu einem Urteil kommend". (Ibidem, p. I).

<sup>24</sup> De todas las exposiciones existentes sobre la tendencia, solo se mencionan, exclusivamente, las más adyacentes a esta investigación. Se utilizará esta nota de página para enumerar las que han quedado al margen: *Art in Ruins* (comisariada por Amy N. Worthen para la Print Gallery del Des Moines Art Center, 2009), el ciclo de películas *URNOW: The Ruins of the Contemporary* (comisariado por Brian Dillon para la Whitstabble Biennale, Kent, 2010), *Living in the Ruins* (comisariada por Adam Jasper y Holly Williams, University of Technology, Sidney, 2013), *The Stumbling Present: Ruins in Contemporary Art* (comisariada por Elyse A. Gonzales para el Art, Design & Architecture Museum de Santa Barbara, California, 2013), *Ravaged: Art and Culture in Times of Conflict. Contemporary Reflections* (Luc Delrue y Eva Wittwoc, M-Museum, Lovaina, 2013), *Archeologia* (40m cube en el FRAC Bretagne de Rennes, 2013), *Ruin Lust* (Brian Dillon, Tate Britain, 2014), *From Ancient to Modern: Archaeology and Aesthetics* (Jennifer Y. Chi y Pedro Azara, Institute for the Study of the Ancient World, Nueva York, 2015), *The Classical Now* (Michael Squire, King's College, Londres, 2018), *Pompeii@Madre, Materia Archaeologica* (Massimo Osanna y Andrea Vilianimadre, MADRE, Nápoles, 2017-2018), *Ruinen der Gegenwart / Contemporary Ruins* (Julia Höner y Ludwig Seyfarth, KINDL – Centre for Contemporary Art, Berlin, 2018) o *FUTURUINS* (Daniela Ferretti, Dimitri Ozerkov y Dario Dalla Lana, Palazzo Fortuny, Venecia, 2018).

<sup>25</sup> La muestra fue comisariada por Günter Metken y Uwe M. Scheede, en el Kunstverein de Hamburgo. *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung*; Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier. *Städtische Galerie im Lenbachhaus München*, 29. Mai bis 30. Juni 1974, Kunstverein, 1974. Inclúa trabajos de Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang y Anne und Patrick Poirier (algunos de cuyos nombres se mencionarán en capítulos posteriores).

"Un 'hallazgo' o 'hallazgo arqueológico' primero debe interpretarse como tal; lo que dice depende de las preguntas, métodos y expectativas de la perspectivas con las cuales los arqueólogos de hoy interpretan y comunican estas lecturas a otros. Este es el credo central de la arqueología interpretativa. John Barrett expresó recientemente su idea: 'Los artefactos no significan nada [...]. Nuestro conocimiento no se basa en la evidencia material en sí, sino que proviene de las estrategias interpretativas' [...]. En '*Spurensicherung*' a veces se evocan asociaciones y recuerdos muy personales, lo que indica que más allá del conocimiento absoluto hay algo valioso enterrado, que requiere un tipo diferente de detección. Este algo es valioso precisamente porque desafía el mundo científico moderno y no es sacado a la luz por la arqueología o cualquier otra ciencia. Cuestiona la autoridad de los arqueólogos señalando lo no científico, las cosas que los científicos normalmente pasan por alto, aun siendo, al menos, igual de elementales e importantes"<sup>29</sup>.

Ejemplificando esta vertiente posprocesual, cabe mencionar *Ostia Antica* (1972), de Anne y Patrick Poirier (trabajo que se analizará posteriormente): ejemplo perfecto de esta arqueología posprocesual, que hace hincapié en cuestionar, precisamente, la propia ciencia de la arqueología, utilizando formal y/o metodológicamente algunos de sus lenguajes y herramientas más características.

<sup>29</sup> "Ein archäologischer Fund oder Befund muß erst als solcher interpretiert werden; was er besagt, ist abhängig von den Fragestellungen, Methoden und perspektivischen Erwartungen, mit denen Archäologen heute *interpretieren* und diese Interpretationen anderen gegenüber kommuniziert werden. Dies ist das zentrale Credo der interpretive archaeology. John Barrett drückte deren Grundgedanken unlängst so aus: 'Artefacts mean nothing. It is only when they are interpreted through practice that they become invested with meanings [...] Our knowledge is not grounded upon the material evidence itself, but arises from the interpretive strategies which we are prepared to bring to bear upon that evidence' [...] In der '*Spurensicherung*' werden mitunter sehr persönliche Assoziationen und Erinnerungen evoziert, die darauf hinweisen, daß jenseits des absoluten Wissens etwas Wertvolles verschüttet liegt, das einer anderen Art der Aufdeckung bedarf. Dieses Etwas ist gerade deshalb wertvoll, weil es sich der modernen Wissenschaftswelt entzieht und eben nicht von der Archäologie oder einer anderen Wissenschaft ohnehin zu Tage gebracht wird [8]. In diesem Sinne ist die '*Spurensicherung*' so etwas wie Anti-Archäologie. Sie stellt die Autorität der Archäologen in Frage, indem sie auf das Nicht-Wissenschaftliche verweist – die Dinge, die uns als Wissenschaftler normalerweise entgehen, obwohl sie mindestens ebenso elementar und wichtig sind". (Traducción propia). (Ibidem, p. 3).





ANNE Y PATRICK  
POIRIER

OSTIA ANTICA,  
1972

Igualmente, se ha de referir que esta exposición utiliza, por primera vez en este tipo de muestras, una taxonomía. Se emplean las categorías de 'producción y encuadre', 'reciclaje, reconstrucción y preservación' y 'pérdida, recuperación e identidad', que articulan el discurso y la muestra. Las dos primeras categorías son las guías de lo procesual, siendo, por contraposición, la tercera más afín a un ámbito posprocesual, realizando preguntas complejas que derivan de la 'mirada arqueológica' a la ruina.

La tercera sección de la exposición, 'Pérdida, recuperación e identidad', explora cómo las ruinas han llegado a representar un pasado perdido o mítico. ¿A quién pertenece este pasado y cómo se reivindica? A medida que los europeos exploraron varias partes del mundo, tomaron convenciones establecidas de 'encuadre' y representación sobre ellos. ¿Fueron las investigaciones de arqueólogos, fotógrafos e historiadores un intento etnocéntrico de colonizar el pasado de otros, o fueron un esfuerzo humanista más universal para comprender cómo la civilización occidental se relacionaba con otras en todo el mundo? Quizá estos dos impulsos estaban estrechamente entrelazados<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> "Der dritte Abschnitt, 'Verlust, Erholung und Identität', untersucht, wie Ruinen für eine verlorene oder mythische Vergangenheit stehen. Wem gehört diese Vergangenheit und wie wird sie zurückgefordert? Als die Europäer verschiedene Teile der Welt erkundeten, nahmen sie etablierte Konventionen der "Gestaltung" und Repräsentation mit. Waren die Untersuchungen von Archäologen, Fotografen und Historikern ein ethnozentrischer Versuch, die Vergangenheit anderer zu kolonisieren, oder waren sie eine universellere, humanistischere Anstrengung, um zu verstehen, wie die westliche Zivilisation mit anderen auf der ganzen Welt zusammenhängt? Vielleicht waren diese beiden Impulse eng miteinander verbunden". (Traducción propia). (Ibidem, p. I).

Como exposición seminal de los préstamos entre arte y arqueología, *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung* inaugura un posicionamiento substancialmente posprocesual que, paradójicamente, será más leve –o se encontrará más disuelto– en exposiciones posteriores dedicadas a esta 'corriente arqueológica'.

En esta muestra percibimos una característica muy conflictiva para esta investigación: por mucho que estas exposiciones se encuentren sostenidas por una taxonomía, esta es confusa, pues mezcla dos corrientes arqueológicas antagónicas en el entendimiento del objeto arqueológico.

*Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* (1998) continúa con la tendencia arqueológica originada en *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung* pero –como insinuábamos– esta muestra ya presenta –a través de la selección de las prácticas artísticas y el discurso de la misma exposición– un tono distinto al del paradigma inaugural antes indicado. En esta exposición comienza a tener preponderancia el procesualismo, cuyos efectos inevitables (la querencia binomial de y por la historia y la fetichización y nostalgia por el objeto) se reconocen en el propio objetivo de la muestra:

"Desde el Renacimiento, las ruinas han ocupado una posición central en nuestra imaginación colectiva, provocando reacciones que van desde la nostalgia a la premonición, desde los sueños de grandeza hasta el miedo a la mortalidad. *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* analiza la atracción de las ruinas y examina los roles que desempeñan en la vida cultural moderna [...] Los artistas de la exposición exploran cómo se crean, usan y contextualizan las ruinas, con relación a cuestiones como la pérdida y la recuperación"<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> "At least since the Renaissance, however, ruins have occupied a central position in our collective imagination, provoking reactions ranging from nostalgia to foreboding, from dreams of grandeur to fears of mortality. *Irresistible Decay* –the companion volume for an exhibition of the same name held at the Getty Center – analyzes the attraction of ruins and examines the roles that they play in modern cultural life. [...] The authors explore how ruins are created, used, and framed in relation to issues of loss and recuperation". (Traducción propia). (S. Roth, et al. [eds.], op. cit., p. 2).







Ambos efectos se materializan, también, en la selección de obra; enfocada en las *vedute* y su práctica habitual del *staffage*<sup>32</sup> (géneros encargados de engrandecer lo constructivo y empuñar lo humano), o en las ilustraciones arqueológico-decimonónicas de las expediciones europeas. Tal es el caso de Charles-Louis Clérisseau y su *Temple d'Auguste et Diane à Pola* (1804) o las fotografías *Minaret, Hasam Mosque*, de Austin Cruver Whittlesey, y *Demolition of Vendôme Column* (1871), de Bruno Braquehais.

Al igual que la muestra anterior, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* propone una taxonomía. 'Producción y contextualización', 'reciclaje, reconstrucción y preservación' y 'pérdida, recuperación e identidad' son las categorías utilizadas para ir construyendo el discurso de la muestra. Paradójicamente, y aunque las prác-

ticas presentes en esta exposición son más procesuales (menos relevantes para esta investigación), la taxonomía es de tono más uniforme que la utilizada en la previamente mencionada *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung*. En este caso, más 'amalgama' que 'selección' –de prácticas artísticas– esta muestra provoca, al contemplarla como conjunto, una sensación de confusión, derivada de observar bajo el mismo epígrafe objetos que derivan de posicionamientos arqueológicos casi incompatibles. Al igual que los efectos de lo procesual, esta predisposición también será perpetuada por una gran cantidad de exposiciones posteriores. Más adelante se analizará una selección de las más interesantes para esta investigación.

CHARLES NÈGRE  
TEMPLE OF JUPITER,  
1874  
GERASA, JORDANIA

<sup>32</sup> "Accessory items in a painting, especially figures or animals in a landscape picture. ORIGIN: Late 19th century: from German, form 'staffieren', 'decorate', perhaps from Old French 'estoffer', from 'estoffe', 'stuff' (entrada "Staffage" del *Oxford Dictionary*). Consultar: Maja Markovic. "Why the little people count: The art of staffage", *Christie's*, 7 de mayo de 2016 [<https://christies.com/>].



CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU  
*TEMPLE D'AUGUSTE ET DIANE À POLA, 1757*

BRUNO BRAQUEHAIS  
*DEMOLITION OF  
VENDOME COLUMN,  
PARÍS, 1871*



AUSTIN CRUVER  
WHITTLESEY  
*MINARET, HASAM  
MOSQUEE, CA. 1880*



La nostalgia como arma de estetización irreflexiva y el binomio desplegado por lo procesual son características presentes en *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart* (2009), que muestra la descomposición en mil pedazos del sueño de la utopía moderna: imaginación apocalíptica de lo entrópico. Los trabajos seleccionados para la muestra pertenecen a la línea científico-analítica de lo procesual, manteniendo a su vez ese halo de romanticismo. La Modernidad recolectada en la exposición se pregunta si Passaic<sup>33</sup> ha reemplazado a Roma como ciudad eterna y si es, así, la época moderna es nuestra anti-güedad; retomando la afirmación de Roger M. Buergel (director de la *Documenta XII*, 2007): "Los excesos estéticos dan como resultado un viaje casi romántico en los terrenos urbanos"<sup>34</sup>. Incluso trabajos como *Geographical Analogies* (2006-2009) de Cyprien Gaillard, que son más cercanos a una dimensión pos-procesual<sup>35</sup>, siguen perpetuando humores y fantasías decimonónicas a través del mismo formato de la obra: "El registro de los sitios fotografiados realizado por Gaillard, como un arqueólogo que coloca extraños hallazgos en un escaparate, responde a la perspectiva contemporánea general de un 'romanticismo urbano', que celebra lo sublime en el proceso irreversible de deterioro"<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> El término 'Passaic' se refiere, por supuesto, al texto seminal de Robert Smithson: 'A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey', *Artforum*, vol. 6, n° 4, diciembre de 1967, p. 72.

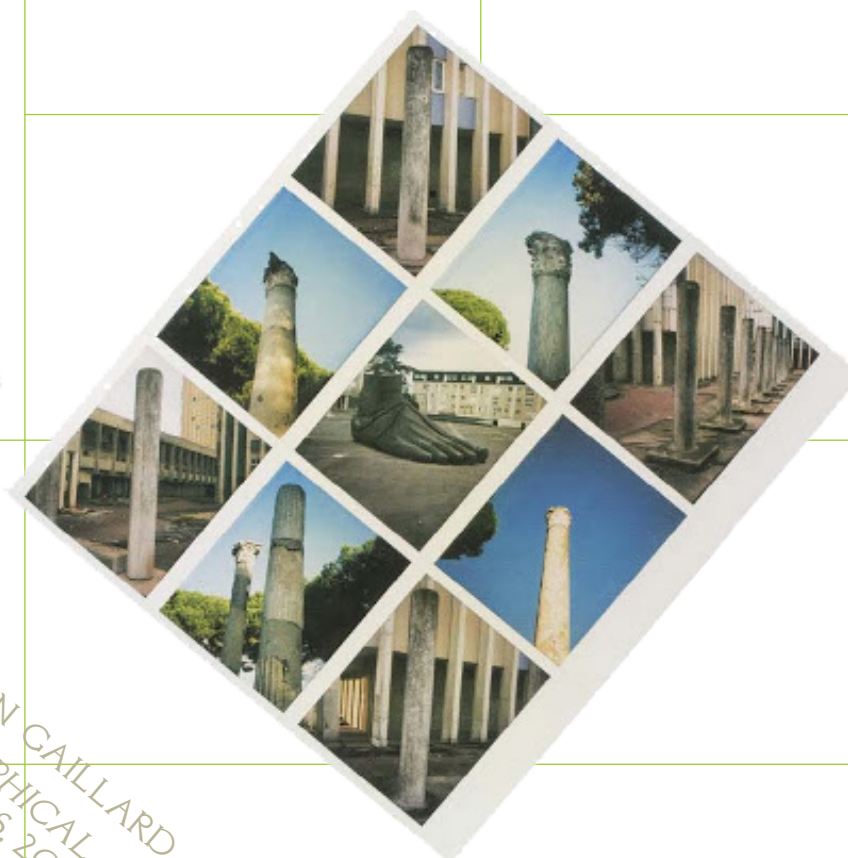
<sup>34</sup> "The aesthetics excesses ultimately result in an almost romantic journey into the urban wastelands [...]". (Traducción propia). (Sabine Folie et al., [eds.], *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart/Modernism as a Ruin, An Archaeology of the Present* (catálogo de exposición), Generali Foundation/Verlag Für Moderne Kunst, 2009, p. 202).

<sup>35</sup> "The support [polaroid film] is very interesting because it's slowly decaying [...] Twenty years from now, they'll just be nine pieces of paper within a big box". (Ibidem, p. 201).

<sup>36</sup> "Gaillard's register of the photographed sites –like an archaeologist who places rare finds in a showcase display–contemporary perspective of an 'urban Romanticism', which celebrates the sublime in the irreversible process of decay'. (Ibidem, pp. 201-202).







CYPRIEN CAILLARD  
GEOGRAPHICAL  
ANALOGIES, 2006-2009

*The Way of the Shovel: Art as Archaeology*<sup>37</sup> (2013-2014) presenta un grupo de prácticas artísticas relacionadas con la arqueología, en gran medida en un nivel metafórico. Destaca, por los intereses de este análisis –y para continuar con la nostalgia que todo lo tiñe– *Untitled* (2012), de Cyprien Gaillard, en la que el artista muestra un diente de una excavadora dentro de una vitrina de cristal. Utilizando una museografía típica de exposición (para piezas tanto contemporáneas como antiguas), Gaillard eleva a la categoría de Artefacto la herramienta utilizada para el descubrimiento de la misma, subvirtiendo el Artefacto como objeto encontrado y pasivo, pues el diente de excavadora es objeto que 'busca' y, por lo tanto, 'activo', por seguir la imagen metafórica propuesta por la exposición. Por mucho que Gaillard cuestione la sacralidad del objeto arqueológico, su obra perpetúa ciertas problemáticas, como la fetichización del objeto o la masculinidad (de nuevo, un binomio) exacerbada que el objeto y la obra destilan jugando, de nuevo, con categorías dicotómicas: además de masculino/femenino, no se ha de olvidar el dentro/fuera de la vitrina, el límite que marca lo que merece ser adorado.

Muy similar en intención a esta de Gaillard, se halla *Uncomfortable Objects* (2012), de Mariana Castillo Deball. Con esta instalación, la artista plantea una estratigrafía en vertical de restos horizontales (cristales, arena, plásticos) que formulan una arqueología de desechos. Aquellos desvelan, como el propio nombre de la obra indica, entes que no deberían museografiarse, localizando, de nuevo, la idea de exponer lo que debe permanecer oculto: la otra historia, la otra arqueología.



<sup>37</sup> Comisariada por Dieter Roelstrate en el Museum of Contemporary Art Chicago, entre el 9 de noviembre de 2013 y el 9 de marzo de 2014. Su catálogo: Roelstraete (ed.), *The Way of the Shovel...*, op. cit.

CYPRIEN GAILLARD  
*UNTITLED, TOOTH B*,  
2012

CYPRIEN GAILLARD  
*UNTITLED (TOOTH)*, 2015

(VISTA DE LA EXPOSICIÓN *THE WAY OF THE SHOVEL*)



Otra de las exposiciones colectivas importante es *A World of Fragile Parts*<sup>38</sup> (2015), donde se halla una selección de prácticas centradas en la documentación de la historia (material) y su salvaguarda de la desaparición: un tono muy similar al de la nostalgia ante la pérdida de épocas neoclásicas. Los procesos arqueológicos de las obras de la muestra remiten a maneras científicas procesuales, siendo sus metodologías el medio (literal o simbólico) para conseguir el fin: contar la verdad, recuperar una serie de hechos enterrados (tanto física como metafóricamente). Recuperando tanto contenedor (el Artefacto, la Ruina) como contenido (la Historia, la historia), es el primero el que predomina, pues actúa, en algunos casos, como mensajero del segundo. En otros, son los restos de un naufragio llamado Historia<sup>39</sup>: "Muchos de estos trabajos parecen estar enfocados en la cuestión del recuerdo o al menos en deshacer la corriente del olvido [...] Recordar y olvidar como tal son, frecuentemente, los verdaderos protagonistas de las reflexiones metahistóricas de estos artistas"<sup>40</sup>. La solución es entonces la construcción de una copia, utilizada como protector de ambas (objeto e historia), que el museo es el encargado de conservar: "(Nosotros) lo guardaremos para siempre"<sup>41</sup>. Dentro de esta exposición, valga mencionar como ejemplos destacados la construcción de la (copia de la) *Great Stupa* para el Victoria & Albert Museum (1873), los más actuales facsímiles de un segmento del *Triumphal Arch of Palmyra* (realizado por el Institute for Digital Technology, en 2016) o *Pauline Bonaparte como Venus Victrix* (Factum Arte en colaboración con Giberto Arrivane, 2016).

<sup>38</sup> La exposición fue parte de la Bienal de Venecia de 2015, comisariada por Okwui Enwezor en el Arsenale de Venecia. *A World of Fragile Parts* fue comisariada por Brendan Cormier. No nos detendremos en demasía en el análisis de la muestra; baste decir que el comisariado recoge proyectos de un mayor nivel arqueológico-científico, siendo las prácticas presentadas soluciones pragmáticas al problema de la desaparición de la 'cultura'.

<sup>39</sup> Roelstrate, "Field notes", op. cit., p. 16.

<sup>40</sup> "So much of the work appears concerned with the business of remembering or at least of turning back the tide of forgetfulness [...] Remembering and forgetting as such are often the true subjects of these various artists' meta-historical musings". (Traducción propia). (Ibidem, p. 29).

<sup>41</sup> "(We will) keep this forever". (Traducción propia). (Brendan Cormier, "Against a pile of ashes", en Brendan Cormier, Danielle Thom [eds.], *A World of Fragile Parts*, V & A Publishing, 2016, p. 15).



THE INSTITUTE OF  
DIGITAL TECHNOLOGY  
*TRIUMPHAL ARCH OF  
PALMYRA, 2016*



FACTUM ARTE (EN  
COLABORACIÓN CON  
GIBERTO ARRIVANE)  
*PAULINA BONAPARTE  
COMO VENUS VICTRIX,  
2016*



*The Materiality of the Invisible*<sup>42</sup> (2017) es una exposición en la que desenterrar la historia (o historias) oculta es también el lema:

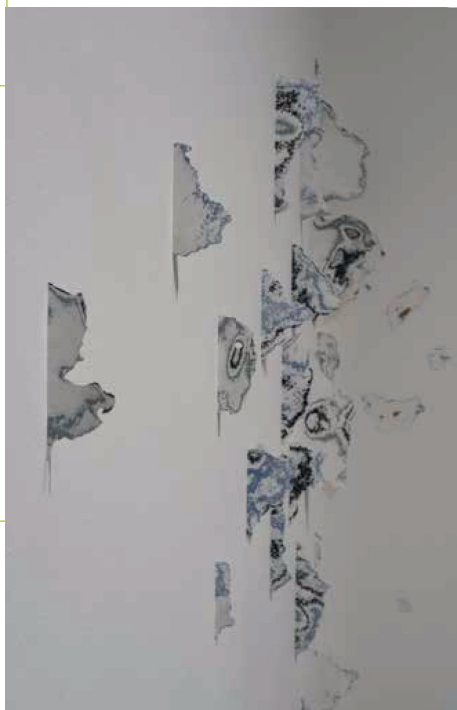
"Hacer lo invisible visible es precisamente el punto común entre artistas y arqueólogos. Exponen una realidad que no ha sido, hasta el momento, observada. El artista da la vuelta al suelo de la realidad, aunque tal vez no tan literalmente como el arqueólogo, para revelar lo que está debajo de la superficie"<sup>43</sup>.

En la muestra se encuentran algunas obras que siguen al pie de la letra el objetivo de la exposición, como *La Lumière Cistercienne Clairvaux (sur Agfa Brovira B.N.312.P.E)* de los años 1984-1986, de Marinus Boezem. En ella el artista convierte el papel fotográfico en un objeto que revela –en varios sentidos– el tiempo y las historias ocultas de varios monasterios cistercienses en ruinas.

<sup>42</sup> Comisariada por Lex ter Braak y Huib Haye van der Werf, y desarrollada en colaboración con el proyecto NEARCH, tuvo lugar en las sedes de la Jan Van Eyck Academie, Marres y Bureau Europa en Maastricht, entre el 30 de agosto y el 26 de noviembre de 2017.

<sup>43</sup> "Making the invisible visible is also something that artists and archaeologists do. They expose a reality that has hitherto gone unobserved. The artist turns over the soil of reality –though perhaps not as literally as the archaeologist– to reveal what is under the surface". (Traducción propia). (Lex ter Braak, "The Materiality of the Invisible", *The Materiality of the Invisible*, Van Eyck Academie/Marres/Bureau Europa, 2017, p. 3).





LAYLA CÁRDENAS  
MARRES  
STRATIGRAPHY, 2017

MARINUS BOEZEM  
LA LUMIÈRE  
CISTERCIENNE  
CLAIRVAUX (SUR AGFA  
BROVIRA B.N.312.P.E.),  
1984-1986

No funciona de igual manera *Marres Stratigraphy* (2017), de Layla Cárdenas, en donde la artista instala en la pared pedazos de capas interiores del paramento vertical del museo, quedando a la vista las capas ocultas, anteriores en el tiempo. Aunque el objetivo de "hacer visible lo invisible" está presente, el reposicionamiento de las capas estratigráficas hace que el objeto cambie de "pasivo" a "activo", alterando absolutamente, su significado.

Más esclarecedor aún es el caso de *Route Sédentaire* (2001), de Lonnie van Brummelen y Siebren de Haan, en el que las artistas rompen con el halo de sacralidad de la escultura clásica (o de la copia) arrastrando una de ellas por todo el camino. Lejos del confort de la vitrina y fuera del ámbito de protección sagrada del museo, el objeto se convierte en ente activo y ellas, con total alevosía, en agentes de su destrucción.





LONNIE VAN  
BRUMMELEN Y SIEBREN  
DE HAAN

*ROUTE SÉDENTAIRE,*  
2001

En la expresión (artística) de estos dos últimos ejemplos mencionados se empiezan a percibir cambios en el tono (arqueológico) antes aludido, en forma de centelleos de mirada arqueológica; una disposición más cercana a lo posprocesual. Las obras de Cárdenas y van Brummeles-de Haan pueden ser consideradas estandartes de esta mirada, pues los posicionamientos y cuestionamientos que levantan tienen más que ver con algunas de las características más importantes de la mirada arqueológica: la soberanía del contenido sobre el continente, la exigua importancia de la forma física, la preocupación por ver, el reconocimiento del otro como sujeto y, por supuesto, el interés en conseguir cualquier tipo de intercambio con el contexto sobre el que se trabaja –la ruina, la historia, el pasado– y en gran manera materializarlo como diálogo.

*The Materiality of the Invisible* perpetúa una de las carencias más reconocibles de este tipo de muestras (para esta investigación), ya abordada al principio de este capítulo: la ausencia de taxonomía y la mezcolanza entre prácticas procesuales y posprocesuales, las cuales hacen percibir una muestra desconectada y ambigua. Asimismo, teniendo en mente el objetivo (sacar a la luz la otra historia, dar voz a lo no contado, lo anti-hegemónico), la exposición persiste en estructuras binomiales y tonos procesuales, portadores, estos, de un velo fetichista y nostálgico. La arqueología funciona en este caso aún como pose, pues los objetos presentes en las exposiciones siguen siendo objetos de contemplación pasiva, por mucho que sean los restos materiales de la 'otra historia'<sup>44</sup>.



<sup>44</sup> De nuevo, la paradoja de la contramemoria de Boym, cit. en Roelstrate, 'Field notes', op. cit.. Se recomienda consultar la fuente original: Boym, op. cit..



Es *Atlas [de las Ruinas] de Europa*<sup>45</sup> (2017) la primera exposición reciente que recupera una idea de taxonomía –utilizada de manera precursora en *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* (1998). Las obras presentes en la muestra tienen matices diversos, encontrándose cuatro categorías: 'naturaleza/cultura/cuerpo', 'infraestructura', 'superestructura', 'destrucción/repación'. Más allá de proponer una genealogía de la Ruina, la exposición entra en el territorio conflictivo de la idea, identidad y memoria de Europa. Estos planteamientos identitarios no son tanto del interés de esta tesis, como, más particularmente, la genealogía dedicada a la Ruina. La exposición reitera la idea de la Ruina como documento y –aunque con algunos ejemplos más cercanos a lo posprocesual– muestra una perspectiva generalizada más afín a lo procesual-científico a través del registro de la ruina:

"Testimonios o documentos de la historia y juguetes rotos de la memoria. Reliquias, restos y escombros no son solo resultado de la destrucción o el desgaste; son también material sensible que registra una multitud de eventos, fuerzas y procesos. *Atlas [de las Ruinas] de Europa* toma la ruina como herramienta y como lenguaje para hacer una lectura a contrapelo de una historia y una memoria, la europea"<sup>46</sup>.

VISTA DE EXPOSICIÓN  
*ATLAS [DE LAS  
RUINAS] DE EUROPA*,  
2016

<sup>45</sup> Comisariada por Julia Morandeira Arrizabalaga y José Riello en Centro Centro (Madrid), entre mayo y septiembre de 2016. Para más información, consultar: Rubén Caravaca Fernández, "Un atlas de Europa a contrapelo: el de sus ruinas, vallas y dispositivos de control", *El Asombrario & co. online*, 4 de enero de 2017 [<https://elasombrario.com/>].

Cristina Herraiz Peleteiro, "Atlas de [las ruinas] de Europa", *La Grieta online*, 27 de enero de 2017 [<http://lagrietaonline.com/>].

<sup>46</sup> Julia Morandeira y José Riello, *Atlas [de las Ruinas] de Europa*.



GIOVANNI BATTISTA DE' CAVALIERI (DESDE EL ORIGINAL DE GIOVANNI ANTONIO DOSIO)  
 VIA SACRA, QUAE A CURIA UETERI PROPE  
 ARCUM CONSTANTINI IMP. INCIPIENS, AD  
 CAPITOLI RADICOS PERTINGEBAT, DE LA SERIE  
 URBIS ROMAE AEDIFICIORUM, 1569

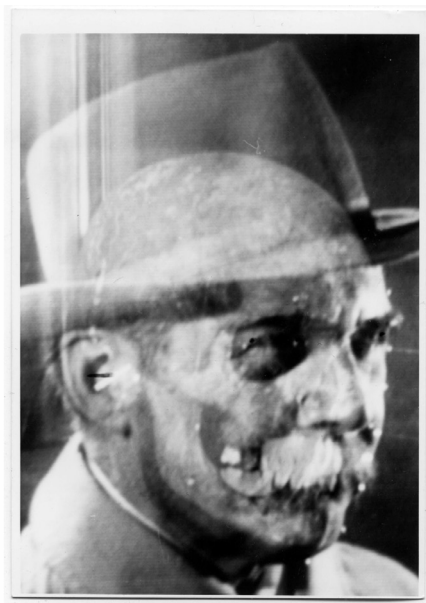
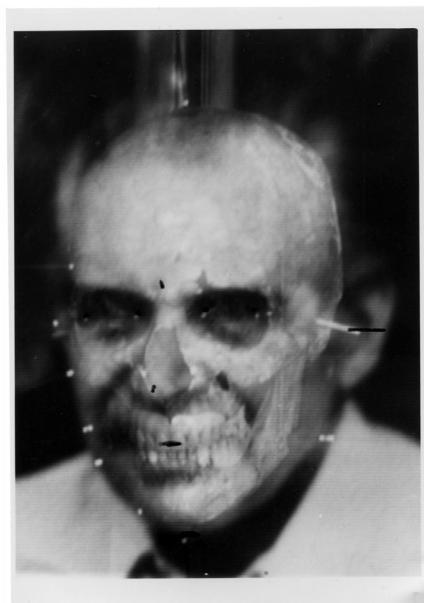


JULIAN-DAVID LE ROY  
 LES RUINES DES PLUS  
 BEAUX MONUMENTS  
 DE LA GRÈCE, 1758





CHERNOBYL:  
CONFESIONES DE UN  
REPORTERO, 2006-2011



LABORATORIOS DEL  
INSTITUTO MÉDICO-  
LEGAL DE SAO PAULO  
SUPERPOSICIÓN  
ROSTRO-CRÁNEO DE  
JOSEF MENGELE, 1985

Muestra de ello son *Urbis Romae Aedificiorum*, de Giovanni Battista da' Cavalieri a través de los dibujos de Giovanni Antonio Dosio (Roma, 1569), *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, de Julian-David Le Roy (París, 1758), o las más actuales *Chernobyl: Confesiones de un reportero*, de Igor Kostin (2006-2011) y *El cráneo de Mengele*, realizado por Forensic Architecture (2011).

Al igual que las limitaciones que destila *The Materiality of the Invisible*, esta muestra amalgama prácticas de intenciones tan diversas que la genealogía termina derivando en mezcolanza, siempre bajo la perspectiva taxonómica propuesta en esta tesis.

La exposición colectiva *Arkhaiologia: Archäologie in der zeitgenössischen Kunst*<sup>47</sup> (2011) profundiza en la tendencia clasificadora y explicativa de *Atlas [de las Ruinas] de Europa*. En ella se observa una taxonomía más afín a esta propuesta teórica –y a las taxonomías originales de las exposiciones de los años 90 del siglo XX– que delimita las diferencias entre las obras de una manera algo más exhaustiva que la anterior muestra analizada. Las categorías que propone su comisaria son 'energía enlatada' (Pablo Bronstein, *Large Column*, 2008), 'métodos de trabajo de la arqueología' (Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999), 'arqueología del presente' (Pascal Häusermann, *Fragmente der Welten*, 2005), 'arqueología de la memoria' (Christian Boltanski, *Réserve*, 1990), 'arqueología de lo cotidiano' (Young-hee Hong, *L'archéologie de l'ordinaire*, 2010-2011), 'arqueología del futuro' (Béatrice Gysin, *Archäologie der Zukunft*, 2008-2010), 'diálogo entre arqueología y arte' (Daniel Spoerri, *Déjeuner sous l'herbe*, 2006) y 'simulación' (Simon Fujiwara, *Frozen City*, 2010).

## PABLO BRONSTEIN *LARGE COLUMN*, 2008

<sup>47</sup> Comisariada por Dolores Denaro para el Centre-PasquArt entre el 11 de septiembre y el 27 de noviembre de 2011, la exposición colectiva mostró el trabajo de artistas como Ai Weiwei, Pablo Bronstein, Mark Dion, Simon Fujiwara, Pascal Häusermann, Beat Lippert o Anne & Patrick Poirier, entre otros. (Denaro, *Arkhaiologia: Archäologie...*, op. cit.).

## BEAT LIPPERT *VÉHICULE*, 2008



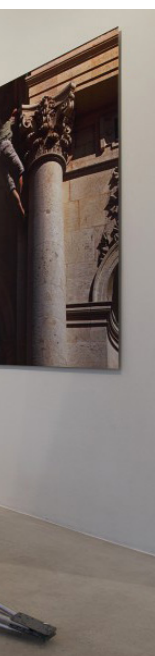




De nuevo, se descubre una mezclanza en la clasificación: algunas de las categorías refieren a posiciones más cercanas a lo procesual ('métodos de trabajo de la arqueología' o 'arqueología de la memoria') mientras que otras resultan adscritas a lo posprocesual ('energía enlatada', 'arqueología del presente' o 'diálogo entre arqueología y arte'). Pero es en esta muestra la primera vez que, en su categorización, es lo posprocesual lo que más pesa en la balanza: la mirada arqueológica prevalece sobre la pose arqueológica.

En esta categoría de mirada arqueológica, destacan los trabajos de Pablo Bronstein y Daniel Spoerri. En el del primero, *Large Column* (2008), se presenta una columna de orden corintio. Su equilibrio precario, funcionando casi como aliteración, deriva de su colocación en diagonal, apoyada en una de las paredes de la exposición. La pieza de Bronstein recuerda a los trabajos con columnas de Anne y Patrick Poirier, a *Nothing* (2014), de Wang Sishun, o a *Véhicule* (2008), de Beat Lippert<sup>48</sup>: todos ellos reflexiones acerca del reposicionamiento de la falocéntrica (y eurocéntrica) columna como icono.

<sup>48</sup> Se analizarán más adelante todos los casos mencionados, en el capítulo relativo a la posición/ posesión de la ruina.



DANIEL SPOERRI  
*DÉJEUNER SOUS  
L'HERBE*, 2006



Daniel Spoerri, por su parte, realiza en *Déjeuner sous l'herbe* una performance en la que entierra un desayuno (celebrado en los jardines del Domaine du Montcel, en Jouy-en-Josas) que será recuperado, a través de la aplicación rigurosa del método científico de excavación arqueológica, veintitrés años después. La obra no lleva sino a dos equívocos: a un falso *re-enactment*, a través del título –el cual remite al *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, cambiando la preposición 'sobre' por 'bajo'–, y a unos artefactos creados *ex profeso* para su posterior desenterramiento. Las reflexiones sobre el propio objeto arqueológico o la temporalidad de la ruina resplandecen a través de este proyecto del artista rumano.

Dentro de este mismo camino, es interesante mencionar la paradigmática exposición colectiva *Anche le statue muiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*<sup>49</sup> (2018). La muestra continúa el camino de *Arkhaiologia: Archäologie in der zeitgenössischen Kunst*, reforzando la tendencia de la mirada arqueológica como paradigma imperante. Dentro de la exposición, citar *Arab Spring* (2014), de Kader Attia, en la que las vitriñas transmutan de contenedor a contenido, apareciendo, tras un *re-enactment* similar al del título, totalmente destrozadas, o la ya mencionada *The Battle of Alexander* (2007) de Simon Wachsmuth, en la que el artista reproduce el mosaico de la Batalla de Issos (proveniente de la Casa del Fauno, en Pompeya), sustituyendo los mosaicos por imanes, "potencial y fácilmente extraíbles, en línea con una interpretación de la historia como un palimpsesto que se escribe, se elimina y se vuelve a escribir"<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Comisariada por Irene Calderoni, Paolo del Vesco, Stefano de Martino, Christian Greco, Carlo Lippolis, Enrica Pagella, Elisa Panero, Gabriella Pantò y el Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino entre el 8 de marzo y el 29 de mayo de 2018, la exposición se divide entre las sedes el Museo Egizio, la Fondazione Sandretto Rebaudengo y los Musei Reali (Turín). Su catálogo: Caterina Ciccopiedi (ed.), *Anche le statue muiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, Franco Cosimo Panini Editore, 2018.

<sup>50</sup> "Potenzialmente e facilmente movibili, in linea con un'interpretazione della storia come un palinsesto che viene scritto, cancellato e di nuovo riscritto". (Traducción propia). (Roberta Aureli, "Simon Wachsmuth" en ibidem, p. 108).

ESTADO DE LA CUESTIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	93
<p data-bbox="35 691 442 717">→ VERTIENTE POSPROCESUAL</p> <p data-bbox="35 1054 386 1079">→ VERTIENTE PROCESUAL</p>	<p data-bbox="463 221 1367 548">Estas dos exposiciones comparten un objetivo: la preocupación y predilección por reformular cuestiones relativas al patrimonio arqueológico (la Ruina, el Artefacto), por encima de formalizar su salvaguarda. ¿Cuál es el papel de la conservación? ¿Conlle- va una agenda política? ¿Es la destrucción elemento extermina- dor o, por el contrario, pilar fundacional de la conservación de la cultura? ¿Es la Historia, monolítica? ¿Es posible hallar Histo- ria sin traducción?</p> <p data-bbox="463 584 1367 911">Para terminar este epígrafe, se realizará un balance de las ex- posiciones aquí presentadas, junto con una conclusión sobre el análisis efectuado a las mismas. Cronológicamente, la prime- ra colectiva que pone de manifiesto la tendencia arqueológica es, en los años 70 del siglo XX, <i>Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung</i>. Marcando un claro tono posprocesual –en lí- nea con una mirada arqueológica–, este se va diluyendo en las muestras posteriores.</p> <p data-bbox="463 946 1367 1019">De las muestras colectivas recorridas y analizadas, se deducen dos tipologías expositivas.</p> <p data-bbox="463 1054 1367 1381">En primer lugar, las de clara vertiente posprocesual –aunque siempre compartiendo espacio expositivo con prácticas proce- suales–: <i>Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung</i> (1974), <i>Arkhaiologia: Archäologie in der zeitgenössischen Kunst</i> (2014) o <i>Anche le statue muiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo</i> (2018). El objetivo de estas muestras es cues- tionar la propia arqueología y el Artefacto; lo que hemos deno- minado 'mirada arqueológica'.</p>	







En segundo lugar, se encuentran las muestras que recogen una serie de prácticas mayoritariamente adscritas a lo procesual, que persiguen como objetivo utilizar la arqueología, sus recursos y metodologías para contar el otro lado de la historia y/o salvaguardar la misma. Queden inscritas bajo este epígrafe *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* (1998), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart* (2009), *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* (2013-2014), *A World of Fragile Parts* (2015), *Atlas [de las Ruinas] de Europa* (2016) o *The Materiality of the Invisible* (2017); ejemplos, a su vez, de 'pose arqueológica'.

De esta segunda tipología derivan dos de los problemas que se perciben en y para esta tesis. El primero, el cierto tono nostálgico que desprenden algunas prácticas procesuales (que buscan recuperar el objeto, la historia, la verdad perdida), que perpetúan ejercicios de poder que descubren la arqueología como imposición. Esto provoca, de igual modo, el segundo problema: en estas obras **persiste una lectura dicotómica** en la que sigue existiendo una historia unívoca que es, irremediablemente, 'la historia correcta'.

El tercer problema derivado se manifiesta en todas las muestras recorridas: la **mezcolanza de prácticas procesuales y posprocesuales en una misma exposición** –de manera habitual sin ni siquiera existir, en algunos casos, taxonomía alguna– de la cual deriva, inequívocamente, un cierto sentimiento de confusión para las consideraciones de esta investigación. Aunque ninguna de las muestras colectivas quede libre de una miscelánea entre prácticas procesuales y posprocesuales, se han clasificado a partir del objetivo de cada una de las exposiciones: si

debaten sobre la arqueología subvirtiendo sus métodos, serán de tono posprocesual. Si el objetivo es, en cambio, salvaguardar y recuperar una historia enterrada y oculta, serán claramente procesuales.

¿Cuáles son, pues, las prácticas del interés de esta investigación? Claramente, las presentes en estas exposiciones que quedan adscritas a lo posprocesual, las cuales, volviendo a las palabras de González-Ruibal, "niegan los límites temporales, escapan del historicismo, abrazan la política en su dimensión más conflictiva, consideran la creatividad tan importante como la objetividad, desarrollan su propia retórica del pasado y dialogan de igual a igual con otras disciplinas"<sup>51</sup>. Estas prácticas son las que, de igual manera, han sido consideradas materialidades que trabajan bajo una 'mirada arqueológica': tendencia objetual "activa" que, transformando el 'objeto' en 'sujeto', reconoce en este la capacidad de diálogo. Asociada a su vez a la estrategia de la réplica (antes desarrollada), queda connaturalmente ligada a la tercera categoría de la misma: el ámbito contestatario. Para precisar el ámbito de interés de esta investigación, se propone definir las diferencias entre estas prácticas: las posprocesuales (relativas a la 'mirada arqueológica' y a la tercera acepción de 'réplica') y las más cercanas a lo procesual (a la 'pose arqueológica' y a las dos primeras acepciones de 'réplica'). A continuación, se presentan tres aspectos diferenciadores, cuya definición se encontrará apoyada en el análisis de algunas obras de exposiciones anteriormente mencionadas.

<sup>51</sup> González-Ruibal, "Hacia otra arqueología...", op. cit. p. 105.

<sup>52</sup> 'Features' es definido en arqueología como "los restos que no pueden ser movidos (edificios grandes, agujeros)". De manera habitual son elementos verticales. (Archaeology Institute of America (AIA), "Archaeology 101", en *AIE Lesson Plans*, p. 1).

<sup>53</sup> Se referencia precisamente esta obra por considerarla inherentemente demostrativa de esta tendencia; estando presente tanto en *The Way of the Shovel* como en *The Materiality of the Invisible*.

## 1. La materialidad de la obra

El primer aspecto diferenciador es la materialidad de la obra. Las prácticas recogidas bajo paraguas procesual engloban una serie de proyectos en los que el objeto (sea este ruina, artefacto o *feature*<sup>52</sup>) se encuentra en la última fase de su existencia material y/o en un estado en el que su propia materialidad está en juego. Es en este punto donde los artistas lo coleccionan o recolectan (*The State of Mind* [2007] de Daniel Knorr<sup>53</sup>, en *The Materiality of the Invisible*), lo registran y documentan (*Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* de Julian-David Le Roy [1758], en *Atlas [de las Ruinas] de Europa*<sup>54</sup>), lo reutilizan o re-contextualizan (*Le monde, Le Louvre* [2005] de Jean-Luc Moléne en *The Way of the Shovel*) o producen copias para la salvaguarda de la 'idea de cultura'<sup>55</sup> contenida en ellas (*Pauline Bonaparte as Venus Victrix* [2016] de Factum Arte en colaboración con Giberto Arrivane, en *A World of Fragile Parts*). Las prácticas que interesan a esta tesis recorren un camino distinto. A través de los objetos resultantes se busca, precisamente, cuestionar la propia materialidad de la obra; en gran cantidad de casos de una manera tremendamente activa (*Route-Sédentaire* [2011] de Lonnie van Brumelen y Siebren de Haan, en *The Materiality of the Invisible* o *Arab Spring* [2014], de Kader Attia, presente en *Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*). El objetivo de estas prácticas es otorgar preponderancia al contenido sobre el conti-



<sup>54</sup> "Testimonios o documentos de la historia y juguetes rotos de la memoria [...] *Atlas [de las Ruinas] de Europa* toma la ruina como herramienta y como lenguaje para hacer una lectura a contrapelo de una historia y una memoria, la europea". (Morandeira, Riello, op. cit.).

<sup>55</sup> Aunque hablar de 'idea de cultura' requeriría una investigación propia, se extrapola que en la exposición de *A World of Fragile Parts* 'cultura' se entiende como 'cultura material, según la conocida sentencia de Benjamin: "Jamás se da un documento de cultura que lo sea a la vez de barbarie". (Benjamin, "Tesis sobre la filosofía...", op. cit., p. 182).





LONNIE VAN  
BRUMMELEN Y SIEBREN  
DE HAAN  
*ROUTE SÉDENTAIRE*,  
2001

nente, cuestionando la propia naturaleza del objeto y la sacralidad otorgada al mismo por la arqueología, cuyo objetivo siempre ha sido, contrariamente al de estas prácticas, recolectar y salvaguardar este tipo de restos.

Los creadores de las prácticas arriba mencionadas no entienden su trabajo como resto fragmentario y/o recuperado, sino como objeto-mónada, artefacto completo que ni se encuentra al final de su ciclo biológico ni pertenece a un pasado que ha sido recuperado; sino que es objeto de un nuevo tiempo y un nuevo lugar: "El fragmento ya no se distingue como documento de la totalidad, sino que se mantiene como un todo por derecho propio porque, aunque similares, fragmento y totalidad no son lo mismo"<sup>56</sup>. Esta *destrucción* del objeto no ha acabado con él, sino que es el momento inaugural del mismo. Así, no se descubre lo que ha pasado, sino quizá lo que podría pasar: la destrucción deviene posibilidad y pasando, de nuevo, por Koselleck, poesía: "La historia solo narraría 'lo que ha pasado' mientras la poesía narra 'lo que podría pasar'"<sup>57</sup>. Posibilidad siempre abierta, como una herida, que estos artistas viven como aseveración. Desde el "¿cómo ha podido pasar esto?" se alcanza el "esto pasará de nuevo" e incluso "esto está pasando". En *Agreement*, de Nicolás Lamas (2016), se encuentran unos objetos a punto del desastre: la ruina como promesa. Se sabe que ocurrirá, aunque no se conoce el cuándo; o si esta unidad de medición temporal tiene sentido. "Por así decirlo, el Apocalipsis se ha anticipado en la fe de cada uno y, por lo tanto, se experimenta como ya presente. Aun cuando la crisis permanece abierta como un evento cósmico, ya está teniendo lugar dentro de la conciencia de cada uno"<sup>58</sup>.

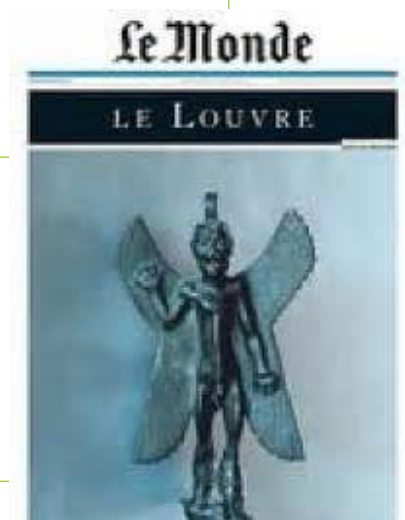
<sup>56</sup> "The fragment no longer holds as document of the whole, but stands as a whole in its own right because, although similar, they are not the same". (Traducción propia). (Flora Vilches, "Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork", en P. Bonaventura, A. Jones [eds.], *Sculpture and Archaeology*, Routledge, 2011, p. 102).

<sup>57</sup> Koselleck, *historia/Historia*, op. cit., p. 48.

<sup>58</sup> "The Apocalypse, so to speak, has been anticipated in one's faith and hence is experienced as already present. Even while crisis remains open as a cosmic event, it is already taking place within one's conscience". (Traducción propia). (Koselleck, W. Richter, "Crisis", op. cit., p. 360). Recuerda a las palabras de Lévi-Strauss: "Una materia poderosamente organizada hacia una inercia siempre mayor, que un día será definitiva". (Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Espasa, 2016, p. 467).



DANIEL KNORR  
*THE STATE OF MIND, 2005*

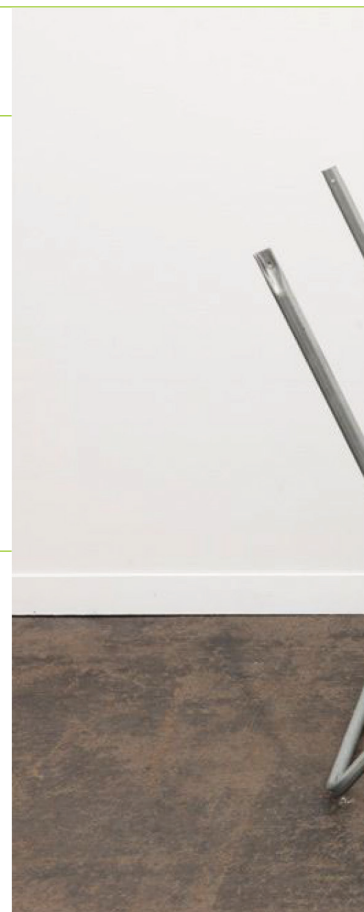


JEAN-LUC MOLÉNE  
*LE MONDE, LE LOUVRE*, 2005

## 2. El tiempo

El segundo aspecto diferenciador taxonómico se refiere al tiempo. Las prácticas artísticas presentes en los proyectos comisariales de tendencia más procesual son ejemplos de tiempo preservado, resultado de la mezcla de lo moderno (artístico) con lo procesual (arqueológico): "La modernidad en arte preserva todas las temporalidades del lugar, tal y como se fijan en el espacio y en la palabra"<sup>59</sup>; afirmación trasladable a la teoría de los objetos que contienen 'ideas de tiempo' de Robert Smithson<sup>60</sup>. Ambas aseveraciones están presentes en muchas de las prácticas en estas exposiciones. *The State of Mind* (2007), de Daniel Knorr, funciona como ejemplo preciso para la ilustración de esta hipótesis: las piedras del proyecto del artista rumano son, en realidad, antiguos documentos de la Stasi que, fosilizados, el artista recolecta cuidadosamente y expone posteriormente<sup>61</sup>. La (materialidad de la) obra es consecuencia de un proceso temporal, de la actividad del tiempo sobre la apariencia del objeto, y en la que subyace la idea del tiempo como concepto lineal. Asimismo, se descubre la presencia interna de la Historia, como acumulación de tiempos presentes como documento.

En el caso de las prácticas que ocupan a esta investigación (en contraposición al anterior posicionamiento en relación al tiempo), la primera respuesta que se produce es la negación de los límites temporales. El tiempo no existe ya como pasado, sino como un tiempo nuevo liberado de las ataduras del historicismo: frente a la ac-



<sup>59</sup> Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, 2006, p. 82.

<sup>60</sup> Smithson, "Quasi Infinities...", op. cit., p. 36.

<sup>61</sup> "I didn't alter the files at all," Knorr says. 'In that case, the East German state was the «sculptor». The stones were hidden in the canalization in the courtyard of the Stasi house. They were found



NICOLÁS LAMAS  
*AGREEMENT*, 2016

ción de 'recoger' el tiempo (pasiva) la acción de 'crear' el tiempo (activa), desarrollando una retórica temporal propia en la cual impera el movimiento, frente al estatismo del tiempo sostenido de la primera categoría. El tiempo no es el resultado de una recolección de momentos –de nuevo, referencia a la tradición lineal e historicista cronológica–, sino que es, a la vez, causa y consecuencia de y en sí mismo. Concluyendo: más que tiempo, lo que no contienen las prácticas estudiadas en esta investigación es Historia, a la manera en la que esta es metáfora biológica y temporalidad lineal.

Comparando *Agreement* (2016), de Nicolás Lamas con *The State of Mind* (2007), de Knorr, la temporalidad finita tan clara en la obra del primero es principio en la obra del segundo. Es así que no se encuentran objetos smithsonianos con aquellas 'ideas de tiempo', sino los que contienen como elemento diferenciador el movimiento. Las formas de estas prácticas, como meteoritos que chocan contra el tiempo (tiempo depositado, entendido como pasado o Historia), se liberan de esta misma categoría convirtiéndose en antilegomena, revitalizando la importancia del objeto en sí mismo como ente independiente y no meramente como resultado<sup>62</sup>: "Afirmar la cosa significa asimismo hacerla chocar contra la Historia"<sup>63</sup>. En palabras de Chladenius –y pasando por Knorr– "la Historia que ya había transcurrido era como tal para él un campo de objetos fijos y definitivo al que los hombres no hacen sino arrojar miradas en direcciones diferentes"<sup>64</sup>. El objeto pasivo sufre la mirada y las decisiones de cada tiempo y cada lugar<sup>65</sup> (y de cada política) o lo que –en palabras de Nelson Goodman– reemplaza el "'¿qué es arte?' por '¿cuándo es arte?'"<sup>66</sup> La posición del objeto se convierte así en una manera de romper con la temporalidad como Historia. "La revolución social no puede sacar su poesía del pasado, sino solo del futuro"<sup>67</sup>. El tiempo, también en pedazos, cual *totum revolutum*, y la destrucción como proceso de nacimiento hacen que la Historia y su relato cerrado (*Geschichte*) puedan devenir –a la manera aristotélica– en poesía (*Gedicht*), posibilidad e indeterminación temporal. La Historia del pasado frente a la poesía del futuro (incierto).

because once it rained they were plugging the canal pipes". (DJ Pangburn, "Shredded Spy Agency Documents Become Readymade Art", *Vice Magazine*, 13 de mayo de 2016 [<https://creators.vice.com>]).

<sup>62</sup> "We rather care about stone. Somehow, we're very materialistic". (Susanne Pfeffer, "In conversation. Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer", en Susanne Pfeffer, KW Institute for Contemporary Art [eds.], *Cyprien Gaillard. The Recovery of the Discovery* [catálogo de exposición], Verlag der Buchhandlung/Walter König, 2011, p. 36).

<sup>63</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, 2014, p. 56.

<sup>64</sup> Chladenius, cit. en Koselleck, *historia/Historia*, op. cit., p. 118.

<sup>65</sup> "Everyone is so alert about the damage caused by coalition forces, but the destruction of the Tower of Babel it was considered to have been destroyed by Alexander the Great, in an attempt to restore it [...] The second most destructive thing in an archaeologist's mind about Babylon is also an act about restoration, committed by Saddam Hussein at the time, like in the early 1980s, where he, as a propagandistic gesture, rebuilt the walls of Babylon". (Pfeffer, op. cit., p. 35).

<sup>66</sup> Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, 2012, p. 20.

<sup>67</sup> Karl Marx, cit. en Koselleck, *historia/Historia*, op. cit., p. 113.



ESTADO DE LA CUESTIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	105
<p>→ ANTILEGOMENA</p>	<p>3. La réplica como contestación</p> <p>Como tercer aspecto relevante a la hora de establecer una taxonomía, y volviendo a la estrategia de la réplica ya desarrollada, la consecuencia en estas subversiones propuestas en epígrafes anteriores se percibe en el tono contestatario de las prácticas parte de este epígrafe. Disputar categorías monolíticas como la materialidad o el tiempo provoca el cuestionamiento del objeto como Artefacto y de todo el campo arqueológico.</p> <p>Abrazando la política en su dimensión más combativa, estas prácticas se preguntan ¿cómo usar estos restos? O, más concretamente, ¿para qué usar estos restos? "Tantas cosas desfiguradas y gastadas, que, en realidad, no son sino restos casuales de otra época y de una vida que ni es ni ha de ser la nuestra"<sup>68</sup>, cuya "evocación histórica no puede ser ni completa ni enteramente correcta a causa de los sucesivos relevos que deforman el mensaje"<sup>69</sup>. Como vestigios de un pasado lejano, extranjero y extraño, estos restos no pueden ser considerados propios<sup>70</sup>, derivando en una idea cercana al tratamiento de la Historia como jeroglífico, pues "es imposible descifrar una lengua desconocida escrita en una escritura desconocida"<sup>71</sup>. La Historia como antilegomena, ya que, ¿cómo no dudar de la <i>mano que mece la pluma</i>? Es este momento de duda fecunda el que produce la liberación de la objetualidad, la objetividad y la linealidad. Utilizando la creatividad y, especialmente, la ficción como arma de</p>	<p><sup>68</sup> La cita completa: "Por la profusión de glorias pasadas que se sacan a relucir y a duras penas se mantienen en pie, mientras de ellas se nutre el presente mezquino. Y también por esa desmedida valoración –que fomentan eruditos y filólogos y remedan los rutinarios visitantes de Italia– de tantas cosas desfiguradas y gastadas, que, en realidad, no son sino restos casuales de otra época y de una vida que ni es ni ha de ser la nuestra". (Rainer Maria Rilke, <i>Cartas a un joven poeta</i>, Libros en red, 2010, p. 21). La idea de la recuperación de material casual del pasado se repite en Adolf Loos: "No poseemos bancos de carpintería de la época carolingia, pero el menor objeto carente de valor que estuviera ornamentado se conservó, se limpió cuidadosamente y se edificaron pomposos palacios para albergarlo". (Adolf Opel, Josep Quetglas (eds.), <i>Escritos I (1897-1908)</i>, El Croquis editorial, 1993, p. 347). Y se repite en el pensamiento de Yuval Noah Harari: "La creencia común de que los humanos de la época pre-agricultura vivieron en la Edad de Piedra es una equivocación basada en las pruebas arqueológicas. La Edad de Piedra debería haberse nombrado más exactamente la Edad de Madera, ya que la mayoría de las herramientas utilizadas por los antiguos cazadores-recolectores estaban hechas de este material". (Yuval Noah Harari, <i>Sapiens. A Brief History of Humankind</i>, Random House, 2014, p. 91).</p> <p><sup>69</sup> "La evocación histórica no puede ser ni completa ni enteramente correcta a causa de los sucesivos relevos que deforman el mensaje [...]. Aunque finitas el número total de señales históricas excede por mucho la capacidad de cualquier individuo o grupo para interpretar todas las señales en todos sus significados". (George Kubler, <i>La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas</i>, Editorial Nerea, 1988, p. 33).</p> <p><sup>70</sup> En el caso excepcional del uso de objetos (restos) del pasado, aplican la idea del relevo (<i>relai</i>) de Kubler y entienden el objeto no en el pasado, sino en el presente, anticipando un nuevo futuro a través de la invención del mismo, formalizado en el objeto: "cada relevo (<i>relai</i>), voluntaria o inconscientemente, deforma la señal de acuerdo con su propia posición histórica. El relevo transmite una señal compleja, que se compone solo parcialmente del mensaje recibido y, en parte, de impulsos contribuidos por el propio relevo (<i>relai</i>)". (Ibidem).</p> <p><sup>71</sup> C.W. Ceram, <i>Dioses, Tumbas y Sabios</i>, Ediciones Orbis, 1985, p. 49.</p>

emancipación, se destierran estas ataduras procesuales. Hace algunas páginas se mencionó a Chus Martínez, pero es necesario reiterar sus palabras: "El sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción".

"Cuarenta años después tiene efecto aquel curioso error de un sabio que tomó de aquellos entretenimientos como el texto original egipcio de la época de los Antoninos, comentándolo eruditamente. ¡Resultó ser una transcripción francesa del libro alemán de Beringer sobre los fósiles!"<sup>72</sup>.

Esta duda concede la posibilidad de un diálogo. Por supuesto, para que exista este diálogo –un intercambio entre iguales– se ha de producir, a través de la duda, el reconocimiento del otro como sujeto: la 'mirada arqueológica', anteriormente mencionada.

Citando a Cyprien Gaillard: "Mi trabajo comienza donde y cuando los arqueólogos lo dejan"<sup>73</sup>.

Y así comienza esta investigación.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>73</sup> Elodie Ewers, Matthias Sohr, "Cyprien Gaillard. Dust lines", *mono.kultur*, vol. 24, 2010, p. 20.





# TRÜMMER/TRÄUME



JANNIS  
KOUNELLIS  
*UNTITLED,*  
1980

LA GENTE SE MOVÍA 'POR LAS CALLES  
ENTRE LAS HORROROSAS RUINAS', DECÍA  
UNA NOTA FECHADA A FINALES DE 1945  
DE ALFRED DÖBLIN EN EL SUROESTE  
DE ALEMANIA, 'REALMENTE COMO  
SI NO HUBIERA PASADO NADA... Y LA  
CIUDAD HUBIESE SIDO SIEMPRE ASÍ'<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Sebald, op. cit., p. 15.

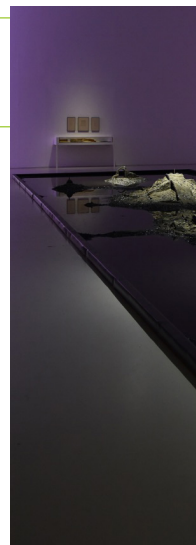


TRÜMMER/TRÄUME	LA RUINA COMO RÉPLICA	111
<p>           ² "En esa preocupación por retocar la imagen que se quería transmitir se encuentra, en mi opinión, una de las razones fundamentales de la incapacidad de toda una generación de escritores alemanes para describir y traer a nuestra memoria lo que habían presenciado". (Ibidem, p. 9).         </p> <p>           ³ "While many Germans in 1945 certainly felt they were victims, there was little public discussion of the issue. Rather, there was silence, based perhaps on the same of what they had allowed to be done in their names [...] In his essay 'Air War and Literature' ('Luftkrieg und Literature'), W. G. Sebald observes that the traumatic destruction of so many ordinary houses hardly appears in post-German Literature". (Neil MacGregor, <i>Germany. Memories of a Nation</i>, Penguin Books, 2016, pp. 495-496). De nuevo, volver a las palabras de Arendt: Hannah Arendt, "Preface", <i>Between Past and Future</i>, Penguin Random House, 2006.         </p> <p>           ⁴ "His absence of the narrator corresponds to another significant absence both in the frame story (the narrator's experiences) and the individual stories of the emigrants: the Holocaust". (Ana-Isabel Aliaga-Buchenaus, "A Time He Could Not Bear to Say Any More About: Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's The Emigrants" en Scott Denham, Mark McCulloh (eds.), <i>W.G. Sebald: History-Memory-Traum</i>, Walter de Gruyter, 2006, p. 141.         </p> <p>           ⁵ <i>Träume</i>, 'sueños' en alemán es fonética y etimológicamente cercano a 'Trümmer' y a 'Trauma'.         </p> <p>           ⁶ Reinhart Koselleck, "Terror y sueño", <i>Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos</i>, Paidós, 1993, p. 272.         </p>	<p>Esta frase de Sebald, pronunciada durante las conferencias de Zúrich en 1999, sintetiza el estado de ánimo que servirá de marco a las prácticas artísticas contenidas en este epígrafe. La ciudad de la que habla Döblin –fragmentada, casi pulverizada– se convirtió, tristemente, en la realidad de muchas localidades alemanas. En el momento en el que la ficción sobrepasa la realidad, el lenguaje se hace inútil. Sebald lamenta: ¿dónde estaban los escritores cuando más se los necesitó?<sup>2</sup> ¿Por qué tanto silencio?<sup>3</sup></p> <p>La ausencia (de presencia y de ausencia), materializada inherentemente en esta época en el Holocausto<sup>4</sup>, flota en el ambiente como el momento en el que los límites entre lo real y la ensoñación quedan desdibujados. La vivencia cotidiana entre cascotes –<i>Trümmer</i>, en alemán– provoca un shock de tales dimensiones que pavimenta un camino directo desde los fragmentos al trauma. Herida cuya vivencia es, por supuesto, reprimida en el inconsciente, lugar donde la separación entre mundos queda desvanecida, siendo ese mundo de los sueños<sup>5</sup> "un campo empírico en el que las <i>res factae</i> y las <i>res fictae</i> están entremezcladas de manera extraordinariamente tensa"<sup>6</sup>.</p>	

Este capítulo consistirá en la descripción de una serie de prácticas artísticas cuyo marco es el del sueño; ese mundo en el que las fronteras entre lo real (*Trauma*) y lo ficticio (*Träume*) quedan disueltas. Las prácticas de este capítulo funcionarán como primer nivel inferior taxonómico planteado en la nueva categorización de la réplica propuesta como hipótesis central en esta tesis.

Retomando el motivo del exergo de este epígrafe, podemos volver nuestra atención sobre la obra de Jannis Kounellis que, recordando formalmente la práctica de las *Trümmerfrauen*<sup>7</sup>, recoge los fragmentos de una cultura arrasada, que no conoce manera de construir si no es desde el propio fragmento<sup>8</sup>. Inevitablemente, este se torna en medida de un nuevo mundo, en el que no se busca lo que le falta a cualquier totalidad, sino que el propio segmento se convierte en base y objeto primigenio. Las otrora partes de una escultura u obra mayor se han convertido en sinécdoque, sustituyendo la parte por el todo. Y, aunque formalmente similares a la práctica de recogida de desechos de las *Trümmerfrauen*, Kounellis no está interesado en esconder estos trazos –bajo materiales constructivos o naturales–, sino en presentarlos enmarcados doblemente: bajo un umbral tipo hornacina y bajo el umbral de la institución-museo.

La práctica de Anne y Patrick Poirier es una de las pioneras a este respecto, de necesaria mención en este capítulo. En la década de 1960 comienza a fraguarse lo que será la temática fundamental en su trabajo: la ruina, a raíz de su visita a Camboya y los años que viven en la Académie de France en Roma, entre 1967 y 1971. En 1970 comienzan su práctica con *Ostia Antica* (1972) y *Domus Aurea* (1977); esta última, formada por varias obras como *Domus Aurea, Auseé* (1976), *The Burning of the Great Library* (1976) o *Domus Aurea, Construction IV* (1977). Todas ellas maquetas de misteriosas ciudades y sitios arqueológicos en ruinas, están construidas con madera, barro, pequeños ladrillos, carbón calcinado y materiales preciosos. Son, efectivamente, fusiones de construcciones reales e imaginarias:

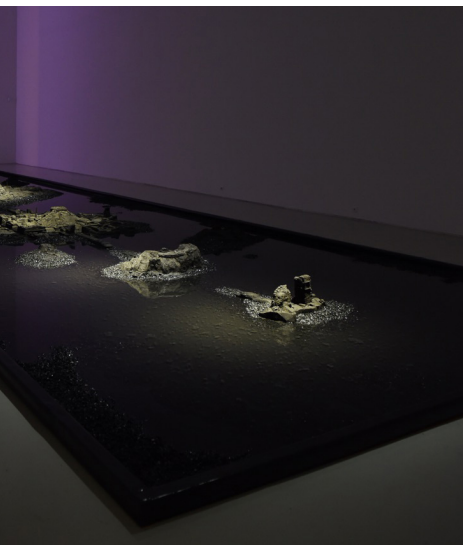


<sup>7</sup> "Entre 1945 y 1946, las potencias aliadas, tanto en Alemania Occidental como Oriental, ordenaron a todas las mujeres de entre quince y cincuenta años que participaran en la limpieza de posguerra. Estaban organizadas en pequeños grupos y si tenían alguna herramienta, en su mayoría eran pequeños picos y cabrestantes. Derribaron los edificios a mano, [...] quitándolos la argamasa y luego apilando los ladrillos y piedras en un *Trümmerwagen*, un carro de escombros". (Traducción propia). "Between 1945 and 1946 the Allied powers, in both West and East Germany, ordered all women between fifteen and fifty years of age to participate in the post-war clean-up. They were organized into small groups and if they had any tools at all they were mostly small picks and winches. They demolished the buildings by hand [...], clearing them of mortar and then stacking the bricks and stones in a *Trümmerwagen*, a rubble cart". (MacGregor, op. cit., p. 496).

Se ha empezado a dudar de la propia existencia de las *Trümmerfrauen*, hipótesis desarrollada por primera vez por Leonie Treber en su tesis doctoral y posterior libro: *Mythos Trümmerfrauen: Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Klartext Verlag, 2014.

<sup>8</sup> Vilches, op. cit., p. 102.

<sup>9</sup> "The design of the model is derived from the Domus Aurea (Golden House), Nero's vast Roman palace now entirely in ruin and buried [...] Using imaginary elements of myth as much as actual history, the Poirier's elicit, in their constructions, memories of the buried past preserved in its ruins. In slowly planning their unique constructions, they often visit a selected archaeological site-taking photographs, drawing up plans, gathering leaves, flowers, stones and building fragments, and, with damp paper, taking casts of walls and statues". (Traducción propia). (The Museum of Modern Art, "Projects: Anne and Patrick Poirier", 1 de agosto de 1978, boletín de prensa [<https://moma.org>]).



"El diseño del modelo se deriva de la *Domus Aurea* (Casa Dorada), el vasto palacio romano de Nerón, ahora completamente en ruinas y enterrado [...]. Utilizando tanto elementos imaginarios del mito como de la historia real, los Poirier obtienen, en sus construcciones, recuerdos del pasado enterrado, preservado en forma de ruinas. Al planear lentamente sus construcciones únicas, a menudo visitan un sitio arqueológico determinado: fotografían, dibujan planos, recogen hojas, flores, piedras y fragmentos de edificios y, con papel húmedo, toman moldes de paredes y estatuas"<sup>9</sup>.

ANNE Y PATRICK POIRIER

*DOMUS AUREA*  
(DETALLE), 1975-1978

ANNE Y PATRICK POIRIER

*DOMUS AUREA, CONSTRUCTION IV, 1975-1978*







ANNE Y PATRICK  
POIRIER  
*LOST ARCHETYPES*, 1979



ANNE Y PATRICK POIRIER  
*LOST ARCHETYPES*, 1979



Bien podrían catalogarse estos trabajos en cualquiera de los dos capítulos posteriores dedicados a la tradición; si los catalogamos bajo esta categoría es por considerar que el mundo creado por ambos artistas es más cercano a la idea de la ruina como lugar donde se desdibuja la línea entre lo real y lo imaginario. La instalación de *Ostia Antica* y de toda la serie *Domus Aurea* así lo demuestra: la mezcla de elementos y construcciones reales con otras ficticias, y el propio ambiente creado en la sala (que queda casi completamente oscurecida, con tenues focos de luz en puntos determinados de la maqueta) procuran un aura onírica a la obra que refuerza la idea del sueño como momento traumático donde los límites de la verdad y lo ficticio quedan desdibujados. Indistintamente funciona la serie *Lost Archetypes* (1979), donde los artistas crean tipologías arquitectónicas sacadas del molde de un pasado que nunca existió.

No obstante, hay otra parte de su producción de especial interés para este estudio: los trabajos en los que la ruina –lo arruinado, lo derrumbado– se convierte en forma para la producción de obra y, de esta manera, en normalidad objetual: no está en ruinas, es creada. Dos series de trabajos se encuentran bajo esta directriz; las columnas y los 'depósitos', nomenclaturas derivadas de sus series de columnas y de su obra *Dépot de mémoire et d'oubli* (1991).

En 1984 realizan el primero de sus muchos pilares desmoronados: *Colonne Brisé* (1984). De inmensas dimensiones (40 metros de largo por 15 metros de alto), es instalado en la estación de servicio de Suchères, en la autopista E70 francesa.

ANNE Y PATRICK POIRIER

*FACILIS DESCENSUS AVERNO*, 1986





ANNE Y PATRICK  
POIRIER

*COLONNE BRISEÉ*, 1984

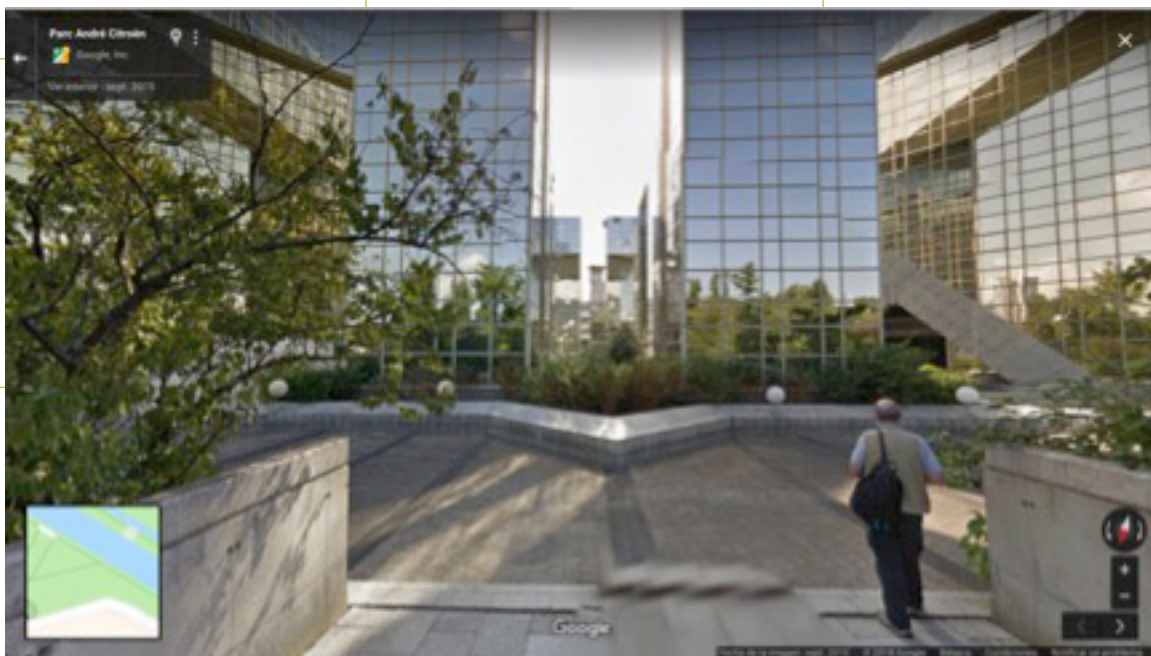
Le sigue *Hommage à Nicolas Ledoux* (1989), realizado en el complejo de edificios Le Ponant de París –donde se vislumbra el baile entre lo real y lo imaginario a través del guiño a Ledoux en el propio título de la obra– y *Exegi monumentum aere perennius* (1989), levantado en el jardín del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (Prato, Italia).

Esta última obra, *Exegi monumentum aere perennius*, brinda la razón perfecta al uso de imágenes de *googlemaps* para acompañar las descripciones de la obra de los Poirier: al buscar las coordenadas del jardín de Luigi Pecci, se descubre una diferencia crucial; unas veces se ve la obra, y otras veces simplemente se contemplan las obras de su construcción. En el espacio (digital) de unos dos metros –un simple cambio de acera–, la pieza aparece o desaparece. Desde más cerca, se descubre únicamente un descampado en construcción. Desde lejos, se aprecia la columna. La discontinua visualización desde casi el mismo punto de vista produce un extrañamiento en su contemplación y, por ende, en su lectura. Lo digital estimula lo onírico y añade la confusión temporal: no se sabe si lo que se contempla es real, ni cuándo es real, ni cuándo es qué. ¿Quién puede estar seguro de que la obra no ha sido desmontada y que, entonces, el después es el antes? "A decir verdad, tanto si representa un pasado falso (una columna romana de acero) como si encarna una utopía siniestra (una ruina por venir), la obra juega con el tiempo, deliberadamente [...] La carencia que expresa la obra de arte no es ya la de una mirada desaparecida, la de una mirada que jamás conseguiremos restituir por completo, sino la de una mirada inexistente"<sup>10</sup>. Una mirada irreal, como la que describía Sebald, a la que vez que una mirada ilusoria cuando, además, a través de la pantalla desaparece ante nuestros ojos. En palabras de la propia artista: "Nuestro trabajo trata sobre la posibilidad del pasado y la imposibilidad del futuro"<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, 2008, p. 116.

<sup>11</sup> Cornelius Holtorf, "Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis", *Forum Archaeologiae*, 2004, 30/3/2004 [<http://farch.net>].





ANNE Y PATRICK  
POIRIER  
*HOMMAGE À NICOLAS  
LEDOUX, 1984*





ANNE Y PATRICK POIRIER  
*EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS*, 1989

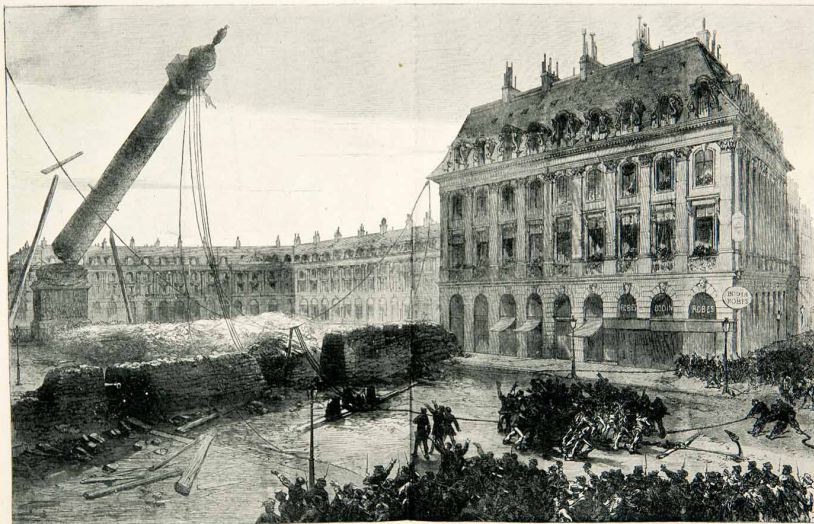
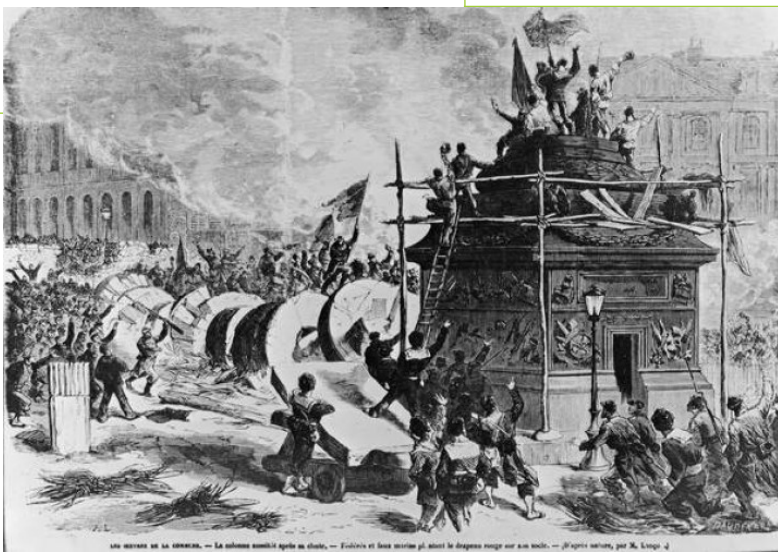
CAPÍTULO 1	LA RUINA COMO RÉPLICA	120
<p>En las columnas de Anne y Patrick Poirier no son casuales los ecos de la destrucción de la columna de Vendôme por la Comuna de París, el 16 de mayo de 1871<sup>12</sup>: el deterioro como <i>topos</i> desde el que construir. El rechazo al mundo clásico como esquema sobre el que constituir la cultura (y el museo europeo)<sup>13</sup>.</p> <p>Dentro de esta iconografía de la destrucción de la columna Vendôme, es de máximo interés para esta investigación el momento previo a la caída en el que la ruina de la columna funciona como promesa. Este instante opera como referente transhistórico, pues la columna ha caído, pero está cayendo... ¿o está siendo levantada? Al igual que en <i>Nothing</i> (2014), de Wang Shishun, se localiza una temporalidad ambigua y alucinada, en la que no se sabe si la destrucción ha ocurrido o se encuentra por acontecer<sup>14</sup>.</p> <p>Continuando el análisis tipológico de la obra de Anne y Patrick Poirier, retomamos su segunda categoría: los 'depósitos de memoria'. En 1991 instalan <i>Dépot de mémoire et d'oubli</i>, en la <i>Deutschherrenhaus</i> en el Ludwig Museum de Koblenz (Alemania). Trabajando nuevamente a través de la exploración de lugares y localidades arqueológicas inventadas, este depósito se compone de 20 piezas de mármol de diversos tamaños, distribuidas de manera casual, como si acabaran de ser encontradas o recuperadas en un yacimiento arqueológico. Todas ellas con –construidos– signos de desgaste y rotura, algunas funcionan como estelas, con inscripciones como, <i>Oculus Memoriae</i><sup>15</sup>, <i>Finsternis</i>, <i>Mnemosyne</i>, <i>Es Zerfällt</i>, <i>Worte sind Schatten</i>, <i>Der Blick des Zorn</i>, <i>Amnesie</i>, <i>Erinnerung</i>, <i>Zeichen und Sätze</i> y <i>Augen Zeuge</i>.</p>	<p><sup>12</sup> Siguiendo con los humores revolucionarios y –como curiosidad–: muchos años después se publica, el mismo día. <i>La notificación del 16 mayo</i> (en chino: 五一六通知; pinyin: Wūyīliù Tōngzhī), que recogía todas las justificaciones ideológicas de Mao Zedong para la Revolución Cultural china. Para más información, consultar: Roderick MacFarquhar, Michael Schoenhals, <i>Mao's Last Revolution</i>, Harvard University Press, 2008.</p> <p><sup>13</sup> Recordar de manera somera que, poco tiempo antes, todos los monumentos salvados (y fetichizados) de la Revolución Francesa transmutaron a obras de arte a través de la primera colección de los monumentos franceses, que posteriormente se convertiría en el Museo del Louvre: "Museums, at first a refuge for so many objects wrenched from their original contexts, progressively became the 'natural' place for historical testimonies to be apprehended and, even more, for works of art to be enjoyed and studied 'for their own sake'". (Gamboni, op. cit., p. 36).</p> <p><sup>14</sup> El 8 de abril de 1796 Alexandre Lenoir inauguró el Museo de Monumentos Franceses en el convento de Petits-Augustins en París para salvaguardar las obras de arte que sobrevivieron a la iconoclastia promovida por la Revolución. Acumulación de piezas de distinta procedencia y naturaleza, fragmentadas o en ruinas, la nueva institución daba carta de naturaleza a dos problemas esenciales de la moderna museología: la descontextualización de las obras respecto a su emplazamiento original y, con ella, el olvido de esa descontextualización –de esa fragmentación, de esa ruina– a favor del valor de exposición de las obras. El siglo XIX, que reconoció la autonomía de la obra de arte y consideró las ruinas por sí mismas, fue el siglo de la creación del museo que, herramienta de comunicación entre la sociedad y las artes, desempeña siempre un papel ideológico". (Morandeira, Riello, "Infraestructura", <i>Atlas...</i>, op. cit.).</p> <p>Asimismo, recuerdan a otra de las obras de los propios artistas, <i>Les archives de l'archeologue-architecte Millet</i> (1988), en la que se contempla una hilera de bases de columnas que resuena a una columna rota y caída, como en el caso de la columna de Vendôme.</p>	
<p><sup>14</sup> Podrían incluirse en esta comparativa obras como <i>Erecting of the Paternoster Square Column</i> (2008), de Pablo Bronstein; pero es evidente por el título mismo que la columna está siendo construida, perdiendo así la transtemporalidad desdibujada que concierne a esta tesis. Esta tipología de los Poirier podría considerarse referente de obras como <i>Ruiné</i> (2010), de Armand Morin, aunque esta con diferentes implicaciones.</p>	<p><sup>15</sup> El <i>Oculus Memoriae</i> es el documento donde se realizó el directorio de los productos del monasterio Eberbach (Alemania) en el año 1211: proporciona información sobre las posesiones de la abadía. Se trata del monasterio que aparece en muchas de las escenas de interior de la película de <i>El nombre de la rosa</i>.</p> <p>Sobre las frases inscritas en las piezas, su traducción sería: <i>Finsternis</i> (Oscuridad), <i>Mnemosyne</i> (Memoria), <i>Es Zerfällt</i> (Se descompone), <i>Worte sind Schatten</i> (Las palabras son sombras), <i>Der Blick des Zorn</i> (La mirada de enojo), <i>Amnesie</i> (Amnesia), <i>Erinnerung</i> (Memoria), <i>Zeichen und Sätze</i> (Signos y oraciones) y <i>Augen Zeuge</i> (Ojos testigos).</p>	



AUGUSTE ANDRÉ LANCON

LES OEUVRES DE LA COMMUNE- LA COLONNE  
AUSSITÔT APRÈS SA CHUTE - FÉDÉRÉS ET FAUX  
MARINES PLANTANT LE DRAPEAU ROUGE SUR  
SON SOCLE, 1871

WANG SISHUN  
NOTHING, 2014



THE FALL OF THE VENDÔME COLUMN.

ANÓNIMO DE LA  
ESCUELA INGLESA  
FALL OF THE  
VENDOME COLUMN  
(PARÍS), SIGLO XIX









ANNE Y PATRICK POIRIER  
*L'ŒIL DE L'OUBLI*, 2010

El mundo de los Poirier es un mundo en ruinas nunca entendido como tal, sino como cotidianeidad material: no son nunca restos-Artefactos encontrados en un yacimiento, sino esculturas por derecho propio. Aunque las piezas podrían entenderse como Ruinas y las frases de las estelas como partes de una frase total incognoscible, no es este el caso de la obra de los Poirier. Los artistas no buscan completar un significado a través de sus partes; tampoco el todo es la suma de las piezas: cada una de ellas funciona de manera independiente. Lo que un arqueólogo leería como fragmentos de un Artefacto mayor (las estelas como parte de una estela mayor, o las piezas en Ruinas rotas y necesitadas del pedazo que falta para su completud) se convierte en objetualidad autosuficiente.

Así ocurre en otro de sus trabajos –compartiendo tipología, pero más actual–: *L'Œil de l'Oubli* (2010). Instalado en el Domaine de Chaumont-sur-Loire (Francia), en este caso el depósito consta de una sola pieza: un ojo, posible 'copia' del que forma parte de *Dépôt de mémoire et d'oubli*, y que es, realmente, el *oculus* del *David* de Miguel Ángel. De nuevo, un juego entre la parte y el todo. Entendido como 'pedazo', si se leyera como Artefacto recolectado –la Historia nos cuenta que es parte de algo mayor– la obra llegaría a un lugar distinto. Al fallarnos la Historia, el objeto no es incompleto y, por supuesto, no está fragmentado. Y, ¿no es precisamente esto de lo que vuelven a hablar los Poirier? En su práctica, el molde del objeto referente –que en otro tiempo se entendería como roto o incompleto– se abre a un nuevo mundo en el que el referente falta, y no es ni incompleto, ni roto: es una materialidad de nueva identidad. Colocar una réplica –según la primera acepción que fijamos– de la escultura de Miguel Ángel completa, cambiaría por completo el significado de la obra. El mundo de los Poirier es parte de un lugar donde los límites entre sueño y pesadilla quedan desdibujados. El fragmento, así, no se entiende como negatividad y vacío, sino como normalidad objetual. El fin del sueño (o pesadilla) de la Modernidad es, para ellos, principio.



ANNE Y PATRICK  
POIRIER

*L'ŒIL DE L'OUBLI*,  
2010







De objetos improbables de entender como desgastados o rotos está plagada la obra de Daniel Arsham. Primeramente mencionar *Future Relic*, serie realizada entre 2013 y 2018, compuesta, originariamente, de nueve de estas objetualidades –ni rotas, ni desgastadas– y cuatro vídeos<sup>16</sup>. Más que un proyecto único y acabado, esta obra ha terminado convirtiéndose en una tipología, recreada una y otra vez a lo largo de la obra del artista americano. Los objetos –casi Artefactos– reproducen iconos de la cultura popular de la década de 1990 (la infancia y adolescencia de Arsham), siendo utilizados como moldes de objetos que el espectador/lector articula como erosionados, pero cuya realidad es la salida de un molde ya diseñado, desde un principio de esta forma. GameBoys, teclados Casio, reproductores de casete Sony, o cámaras Polaroid, son algunos de los elementos que conforman esta serie, presentando siempre un grado variable de 'decadencia' material. Al usar iconos de la cultura vigente, son fácilmente reconocibles como objetos de uso cotidiano de un pasado, casi actualidad, creando una confusión entre tiempos verbales inducida por el nivel de deterioro del objeto: su nivel de desgaste no se corresponde con los años que han pasado desde la creación del propio objeto: "Son invitaciones para pensar en la fluidez en el tiempo"<sup>17</sup> –sentencia el artista. "Los tiempos y los lugares se chocan, se yuxtaponen o se invierten, como los sedimentos dislocados por los temblores"<sup>18</sup>. Este uso de objetos actuales, junto al nivel de descomposición impropio en el que se encuentran, antes mencionado, potencia lo transhistórico en la obra de Arsham (característica que se



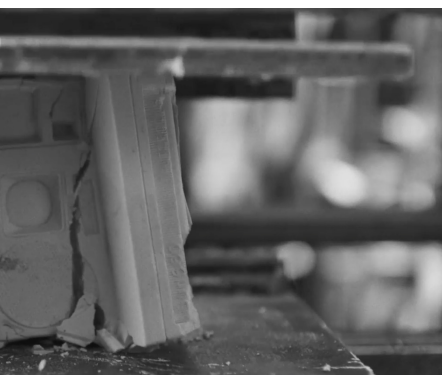
<sup>16</sup> Titulados *Future Relic* y realizados como trailers de películas (ficticias o quizá simplemente futuras; con fecha de estreno en 'verano 2089'), en ellos actúan actores como Juliette Lewis, Mahershala Ali o James Franco. Se pueden ver aquí: Bunny Kinney, "Daniel Arsham's Future Relic", *NOWNESS*, enero de 2018 [<http://nowness.com>]. Recuerdan, vagamente, al *mockumentary* de Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, al que se referirá en capítulos posteriores.

<sup>17</sup> "These are invitations to think about fluidity in time". (Oscar Holland, "Artist imagines the decaying remains of pop culture as 'fictional archeology'", *CNN.com*, 24 de agosto de 2018 [<http://edition.cnn.com>]).

<sup>18</sup> Augé, *El tiempo en ruinas*, op. cit., p. 14.







señalaba al comienzo de esta investigación). El instante de vida del artefacto acaece en el umbral entre lo real y el sueño. Los tiempos y las fronteras se entremezclan. ¿Qué es real y qué no? ¿Qué ha ocurrido y qué está por ocurrir?

*Future Relic* funciona como serie sempiterna. La producción constante de series tipológicas de objetos es un proceso industrial propio del mundo neoliberal (las reliquias son reproducidas una y otra vez y presentadas en ediciones<sup>19</sup>) que profundiza en esa confusión de tiempos, especialmente al introducir un modelo en el que la ruina es, a la vez, molde y objeto creado. En la línea 'pop' de la obra de Arsham, es pertinente comparar este caso con la tendencia del mundo de la moda de los vaqueros desgarrados, que anteriores generaciones entienden como rotos, pero que las generaciones más jóvenes defienden como objetos en sí mismos, no sombras de un producto ya deteriorado. Aunque podría pensarse que la obra de Arsham incluye una reflexión bastante obvia sobre la perenne y cada vez más rápida obsolescencia de los objetos<sup>20</sup>, no es el caso: la metodología de producción industrial referida es la prueba de que los objetivos del artista no siguen una línea de crítica económico-social.

El siguiente proyecto a mencionar es *3018* –exposición inaugurada en 2018, en la galería Perrotin de Nueva York–, que desarrolla la temática inaugurada en *Future Relic*, ampliando el campo de acción a través de la formalización de objetos de mayores dimensiones. Las dos piezas estrella de la exposición son dos coches a tamaño real, un *Delorean 1981* y un *Ferrari 250GT California*; son iconos tomados del imaginario cinematográfico<sup>21</sup>. El Delorean es el mismo vehículo protagonista en la trilogía *Back to the Future* (1985-1990); el Ferrari de 1961 de

DANIEL ARSHAM  
*FUTURE RELIC 04: CASSETTE, 2015*



© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

© 2019 by the author. Published by the author.

la película *Ferris Bueller's Day Off* (1986). La materialización de ambas piezas está realizada por medio de mezcla de materiales industriales (fibra de vidrio, acero inoxidable) y materiales naturales (cenizas volcánicas, selenita o cuarzo<sup>22</sup>). Especialmente reseñable en este uso de materiales es la naturaleza de los mismos: son degradables y, especialmente, son materiales biológicamente vivos; es decir, pueden crecer. Lo que se entendería como final de un material que se degrada y desaparece, se torna principio en esta obra, posibilidad pura e inicio de derivaciones orgánicas futuras: "Aunque parece que se están desmoronando, están hechos de materiales asociados al crecimiento. Uno puede preguntarse si los trabajos se están deteriorando o si realmente están creciendo"<sup>23</sup>. Los artefactos no se encuentran –como los Artefactos–, en su fase final en la que están muriendo o ya muertos (o asesinados) y, así, trasladados al museo-mausoleo<sup>24</sup>. Son principio de una manera tan literal que lo son, incluso, de forma biológica.

Las ruinas de Arsham se vuelven artefactos generativos, semillas de crecimiento incognoscible. En un paso siguiente a la obra de Anne y Patrick Poirier, los objetos del artista americano son, verdaderamente, *Exegi Monumentum Aere Perennius*, mo(un)mentos más duraderos que el bronce: entes vivos.

<sup>22</sup> "Scientists typically describe crystals as 'growing,' even though they are not alive. In subterranean gardens, they branch and bristle as trillions of atoms connect in regular three-dimensional patterns. Each crystal starts small and grows as more atoms are added. Many grow from water rich in dissolved minerals, but they also grow from melted rock and even vapor. Under the influence of different temperatures and pressures, atoms combine in an amazing array of crystal shapes. More rarely, crystals may be deposited directly from gas; see thin-film deposition and epitaxy." ("How Do Crystals Form & Grow?", *Geology Page*, 11 de marzo de 2016 [<http://geologypage.com>]).

<sup>23</sup> "Although they look like they are falling apart, they are made of a material associated with growth. One could question if the works are falling apart or they are actually growing". ("DANIEL ARSHAM. 3018. Solo show", *Perrotin.com* [<http://perrotin.com>]).

<sup>24</sup> "Para Adorno, Valéry representa la visión de que el museo es donde 'ejecutamos el arte del pasado'. 'Museo y Mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética', escribe el crítico alemán como por boca del poeta-crítico francés. 'Los museos son como los sepulcros familiares de las obras de arte que dan testimonio de la neutralización de la cultura'. (Hal Foster, *Diseño y delito*, Akal, 2004, p. 71).

DANIEL ARSHAM  
*ERODED DELOREAN*,  
2018







DANIEL ARSHAM  
*ERODED DELOREAN*, 2018





En relación con el trabajo de Arsham<sup>25</sup>, cabe aludir al de Beat Lippert. Es su serie *Duplications* (2007-) la que más interesa a esta investigación. En ella, el artista toma una piedra "común" y, a través de su molde, produce abundantes copias de la misma. Lippert crea una interesante práctica, que remite a la producción seriada del artista americano sin su componente tardocapitalista.

En esta serie de *Duplication* es interesante destacar *Duplication #11* (2012) –en la que reproduce 4500 piedras–; *Duplication #4* (2007), con 420 piedras hechas de resina y pigmentos; *Duplication 2006* (2006), con 114 piedras en este caso pintadas de color; o *Duplication #00* (2007), formada por 104 piedras<sup>26</sup>.

El que se trate de objetos-molde de piedras comunes –lo que Donatella Bernardi llama 'objetos singularmente anónimos'<sup>27</sup>– y no de algo considerado Artefacto, lleva al plantear preguntas de gran importancia para esta investigación: ¿cómo se decide qué se ha de salvaguardar y qué elevar a una categoría merecedora de museificación? En un mundo poblado de cascotes parece imposible no tomarlos como modelo, medida y molde del mundo –como una estatua griega– a seguir. O, quizá, se trate de introducirlos en la cadena de producción al entenderlos, igualmente, como objetos cotidianos.

Al igual que en la obra de Lippert, las siguientes referencias hablan de la reproducción de un modelo roto, aportando la diferencia de que los objetos materializados, en lugar de propagarse a través de la cadena de producción, están hechos para una efímera vida. En particular, la obra *Vestiges* (2014), de Alice Muliez, artista francesa parte del duo Agapanthe, formado junto a Florent Konné.

## BEAT LIPPERT *DUPLICATION #2*, 2007

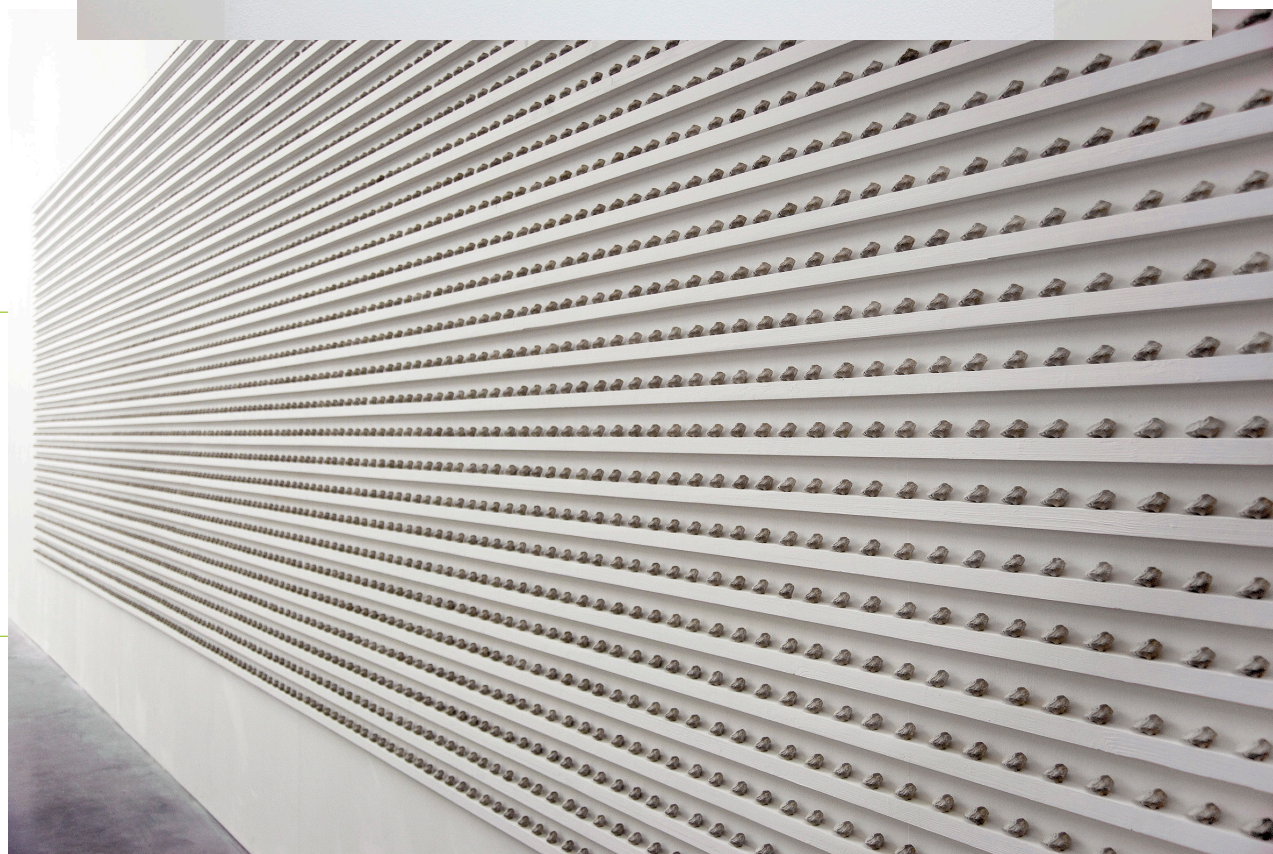
<sup>25</sup> Quizá uno de los paralelismos más obvios es el producido entre *Crystal Toys*, de Arsham –presentado en la galería Perrotin de Seúl en 2017– y *The Devil* (2008) y *Kindy fossils #1-10* (2012), de Lippert (presentados, respectivamente, en su exposición individual en la YIA Art Fair Paris de 2013 y en TM Project Geneva en 2012). Ambos proyectos realizados a partir de las molduras de resina de animales de peluche ordinarios (en el caso de Arsham, ya están presentes los cristales, que también son parte de las piezas de 3018). Al ser la similitud formal la más obvia, no es la que más interesa a esta investigación.

<sup>26</sup> *Duplication #11* fue parte de la exposición *Archeologia*, comisariada por Anne Langlois y Patrice Goasduff en el FRAC Bretagne Rennes (2013); *Duplication #4* fue expuesta en la *Jeune Création Paris* (2017). *Duplication 2006* fue presentada en exposición individual en la galería Stargazer Geneva (2011) y, finalmente, *Duplication #00* fue expuesta en Ruine Geneva (2007).

La lista total de la serie de *Duplications* incluiría *Duplication #2* de 2007 (dos piedras, 25x10x15 cm); *Duplication #10*, de 2012 (44 piedras, 16x18x16 cm; expuesta en TM Project de Ginebra 2012) y *Colored Duplication #1-2* de 2014, (2 piedras, 16x18x16 cm; expuesta en Labo Geneva el mismo año).

<sup>27</sup> "Si el objeto que él ha elegido para transmitir su idea hace referencia a la Antigüedad y al Neoclasicismo, no es una efigie famosa como George Washington (la copia de bronce realizada en 1916 a partir del mármol original de Jean-Antoine Houdon, 1785-91) con el cual Michael Asher trabajó en el Art Institute de Chicago en 1979 y en 2005. Por el contrario, el objeto de Lippert es singularmente anónimo: una discreta columna estriada con capitel corintio". (Beat Lippert, Donatella Bernardi, *Véhicule*, Société des arts de Genève/ Palais de l'Athénée, 2009, p. 15). Agradezco al artista el acceso a la publicación.

## BEAT LIPPERT *DUPLICATION #11*, 2012



*Vestiges* es una instalación que consta de siete toneladas de azúcar en forma de ladrillos, bloques y rosetones semicubiertos por dunas del mismo material, esparcidas por los 100 metros cuadrados de la sala. Continuación de sus investigaciones previas para *Virtuacité* (2012) –donde realizaba a través de la técnica del alfeñique el molde de un rosetón agrietado– esta instalación transporta más hacia un paisaje nevado que a un



yacimiento arqueológico. Mediante el uso y la disposición de algunos artefactos en ruinas, ya de por sí desgastados y de una fragilidad absoluta, la sala se convierte en una burbuja de dulce pasado a punto de explotar. "Todo se convertía en polvo tan pronto como era tocado, huyendo como la niebla"<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Declaración de Ernesto Schiaparelli durante la excavación en Assuan de 1914, citado en una didascalia de la exposición permanente del Museo Egizio de Turín, Italia.

<sup>29</sup> "¿Cuál es el punto de partida para usar el azúcar como material plástico? 'Mientras vivía en Burdeos, un importante puerto comercial triangular, Alice comenzó a investigar sobre el azúcar. En ese momento, había noticias importantes sobre el tema de la salud alimentaria, el papel de la industria agroalimentaria en la aparición de nuevos problemas particularmente relacionados con el consumo excesivo de productos dulces. Alice se unió a mí en Reunion, la tierra azucarera por excelencia, cuando fui a enseñar a Bellas Artes. Es allí donde el proyecto toma para Alice una nueva dimensión. Presente en el 60% de las tierras agrícolas, la producción de azúcar tiene un impacto directo en el territorio, que es una cuestión esencial en lo que concierne a mi trabajo". (Traducción propia). "Quel est le point de départ à l'emploi du sucre comme matériau plastique ? 'Alors que nous vivions à Bordeaux, port important du commerce triangulaire, Alice a commencé une recherche sur le sucre. À ce moment, il y avait une actualité importante sur la question de la santé alimentaire, sur le rôle de l'industrie agroalimentaire dans l'émergence de nouvelles problématiques notamment liées à la surconsommation de produits sucrés. Alice m'a rejoint à La Réunion, terre sucrière par excellence, quand je suis allé enseigner aux Beaux-Arts. C'est là-bas que le projet prend pour Alice une nouvelle dimension. Présente sur 60% des terres agricoles, la production du sucre a un impact direct sur le territoire qui est une question essentielle sur laquelle porte mon travail". (Agapanthe, "[Entretien] Agapanthe", *Point Contemporain* [<http://pointcontemporain.com>]).

Sobre el azúcar como intoxicante, consultar: Matt Payton, "Sugar addiction 'should be treated as a form of drug abuse'", *Independent*, 12 de abril de 2016 [<http://independent.co.uk>] o Gary Taubes, "Is sugar the world's most popular drug?", *The Guardian online*, 7 de enero de 2017 [<http://theguardian.com>].





Esta dulcificación<sup>29</sup> y ensueño del pasado –que termina nada más rozar la pieza, como fantasma que desaparece a la menor fricción del tacto– provoca que la instalación sugiera un *Noli me tangere* reinterpretado donde el pasado es demasiado frágil para mantenerse en pie o demasiado perjudicial para ser creíble: en la dosis está el veneno.

Las obras de Mulliez están a un paso de la desaparición, pero se encuentran, también, desaparecidas: ¿qué son esas dunas sino antiguos ladrillos o rosetones? De nuevo, es el material, paralelamente en dos estadios, el que encamina una y otra vez hacia la pregunta de la temporalidad de la ruina. Asimismo, traslada a reflexionar sobre el instante de la obra. En palabras de la artista, "se crea una tensión palpable en este espacio donde el tiempo se congela entre el sitio de construcción y el sitio arqueológico"<sup>30</sup>. Nuevamente, se percibe la confusión entre finales y principios que también destilaba la obra de Arsham.

Asimilar el pasado parece, de esta suerte, irrealizable: la única forma de la que disponemos es a través de la ingesta directa del mismo. Primero, ¿cómo asirlo y que no se nos deshaga en las manos? Segundo, ¿cómo digerirlo todo?

ALICE MULLIEZ  
VESTIGES, 2014



<sup>30</sup> "Une tension palpable se crée dans cet espace où le temps se fige entre chantier de construction et chantier archéologique". (Traducción propia). (Alice Mulliez, *Vestiges*, en la web Alice Mulliez [<http://alicemulliez.com>]).



ALICE MULLIEZ

*ESSAI DE TAILLE DE  
BIFACES DANS BLOCK  
DE CAMEL, 2015-2016*



ALICE MULLIEZ

*ESSAI DE TAILLE DE  
BIFACES DANS BLOCK  
DE CAMEL, 2015-  
2016*



Compartiendo el sesgo "gastronómico" se encuentra *Essai de taille de bifaces dans block de caramel* (2015-2016), un proyecto en el que la artista reproduce piedras usando como molde lascas de sílex prehistóricas esculpidas con percutor. En este caso, materializadas con caramelo o azúcar fundido, proyectan ciertas diferencias respecto a la obra anterior. El material tiende no tanto a la desaparición por erosión, sino a volverse viscoso e informe. Por su tacto, pero también por su color derivado de la quema: el caramelo como cenizas solidificadas de la ciudad (el pasado) de azúcar. Inevitablemente, cuando se sujeta la pieza se produce la temida contaminación. Si bien, ¿cómo limpiar esta viscosidad? "La impureza, de por sí, es apenas una representación y esta se encuentra sumergida en un miedo específico que obstruye la reflexión; con la impureza penetramos en el reino del Terror"<sup>31</sup>. La impureza como estandarte de lo temible, y la lasca como representación del pasado. ¿Cómo reflexionar, sin sumirse en la pesadilla, en lo remoto? ¿Qué ocurriría si dejáramos reposar el caramelo en nuestra mano por un tiempo prolongado?

El trabajo de Inga Meldere habla de un instante –este, el de esta investigación– de creación formal basada, igual que los artistas anteriores, en la destrucción. Este análisis estará, nuevamente, centrado en una serie: *Untitled*, un conjunto de piezas producidas a lo largo del 2016 que recrean Artefactos salvados a través de la extracción de paramentos<sup>32</sup>: artefactos con forma de Artefactos. Estos objetos de Meldere no son restos salvados del naufragio, ni pedazos de frisos más amplios: son, como en los depósitos de los Poirier, materialidades independientes, artefactos con derecho e identidad propia más allá de ser parte y/o pertenecer a una forma superior.

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, cit. en Mary Douglas, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, 1973, p. 13.

<sup>32</sup> El término 'paramento' es utilizado en arqueología (igual que en arquitectura) para definir cada una de las superficies de todo elemento constructivo. Aunque de manera general se refiere a superficies verticales (paredes, muros, etc.), se utiliza de manera coloquial también para superficies horizontales.



INGA MELDERE  
*UNTITLED*, 2016

INGA MELDERE  
*UNTITLED*, 2016







CHRISTODOULOS  
PANAYIOTOU  
*74.51.2472 (LIFESIZE  
BEARDED VOTARY IN  
EGYPTIAN DRESS), 2015*

CHRISTODOULOS  
PANAYIOTOU  
*TWO DAYS AFTER  
FOREVER* (VISTA DE  
INSTALACIÓN), 2014

Técnica y formalmente de una delicadeza absoluta, estas materialidades son colocadas en el plano de la pared. La confusión comienza con el cuestionamiento de si los objetos son Artefactos, y continúa con el interrogante de si son paramento horizontal o vertical. El desconcierto va en aumento en otra de las piezas, en la que la obra no es tan siquiera pieza exenta, sino que está emplazada (excavada) en la propia pared. Todas las piezas de Meldere han sido realizadas de esta forma *ex profeso*.

Terminar este capítulo mencionando un proyecto realmente pertinente por alzarse como un buen posible estandarte de este tipo de prácticas: *Real Fakes* (2014), de Christodoulos Panayiotou<sup>33</sup>.

Lo más interesante y diferenciador del proyecto de Panayiotou es la naturaleza de sus objetos. De manera excepcional, se incluye en esta investigación un trabajo con objetos encontrados y recuperados, porque, a su vez, son objetos creados: cada una de las materialidades expuestas por el artista son Artefactos desechados de excavaciones arqueológicas, piedras sin el suficiente valor (arqueológico, histórico, material) como para ser parte de la colección.

"Los trabajos están hechos con piedras que fueron catalogadas como deshechos durante el proceso de excavación arqueológico. Junto con la tierra que también termina en la pila de basura, son recogidos de los sitios arqueológicos y, al contrario que las antigüedades, eliminados, normalmente como resultado del estricto protocolo pactado a través de la relación entre la piedra y la interacción humana. Panayiotou trabaja con un proceso distinto, adquiriendo estas piedras rechazadas y transformándolas en esculturas"<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Expuesto por primera vez en el Pabellón de Chipre de la 56ª Bienal de Venecia.

<sup>34</sup> "The works are made out of stones that were defined as debris during the archaeological excavation process. Together with earth that ends up on the spoil heap, they are removed from the archaeological sites and, unlike antiques, disposed of, often as a result of strict protocols tied to the stone's relationship to human interaction. Panayiotou works with a different process, acquiring these rejected stones and transforming them into sculptures". (Traducción propia). (Christodoulos Panayiotou, "Limestone sculptures", texto de la exposición *Real Fakes*, 2014).





Las piedras, Artefactos expelidos por la ciencia, mutan en artefactos a través no de su recuperación, sino de su creación: el artista esculpe sobre cada una de ellas, y termina el ciclo etiquetándolas con los mismos formulismos utilizados en una colección de *fakes* realizados por escultores chipriotas que ahora pertenece al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

"El nombre de estas antiguas esculturas refleja el etiquetado de cada trabajo perteneciente a la colección del Metropolitan Museum of Art de donde Panayiotou esculpe detalles específicos de las mismas en sus esculturas. La colección contiene supuestos *fakes* realizados por escultores populares chipriotas siguiendo las instrucciones de Cesnola"<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> "The naming of these antique sculptures mirrors the labelling of each work in the collection of the Metropolitan Museum of Art from which Panayiotou has sculpted onto those disposed stones specific details. The collection allegedly contains fakes made by Cypriot folk sculptors as per Cesnola's instructions". (Traducción propia). (Panayiotou, op. cit.).

¿Dónde termina el resto y comienza la obra?

Para concluir, hablar de las características similares de las prácticas de este capítulo. Como se ha ido desgranando, todas las obras presentes en este epígrafe comparten un marco común –la desfiguración de los límites entre lo real y lo ficticio– que provoca un cuestionamiento sobre la naturaleza binomial del objeto y, por extensión, de cualquier sistema binomial de creencias: destruido-creado, pasado-presente, verdadero-falso. Todos estos binomios quedan englobados en la pregunta "¿es 'real' el objeto?"

En el plano material (destruido-creado) el objeto plantea una paradoja al alzarse la destrucción como molde de creación (Anne y Patrick Poirier, Arsham o Mulliez): la ruina como horma –constante, repetitiva, seriada, incluso, industrial– transfigura al artefacto, convirtiéndolo en una forma cotidiana. El objeto rena-

ce como si siempre hubiese sido así, no parte de un Artefacto superior: se enarbola como artefacto, naturaleza con derecho propio. Los materiales de los que están formados estos objetos no se descubren en su fase final, sino en su principio. En algunos casos, incluso, se cuenta con materiales biodegradables (Arsham, Mulliez) que, paradójicamente, se encuentran en momento de crecimiento. Aparecen casos que presentan el material, paralelamente, en dos estadios, disputando, de esta forma, la linealidad de tiempo. La variedad de caras de estos objetos poliédricos muestra cómo estos artefactos pueden, a la par, ser uno o varios materiales e, igualmente, uno o varios tiempos.

Que la destrucción sea elemento inaugural y no final conlleva el cuestionamiento de lo temporal del propio objeto: ¿ha ocurrido, o se encuentra por acontecer? El artefacto es fruto de una temporalidad ambigua y alucinada. Un tiempo nuevo, a caballo entre la realidad y el sueño. "Nuestro trabajo trata sobre la posibilidad del pasado y la imposibilidad del futuro"<sup>36</sup>. "Son objetos para pensar en la fluidez del tiempo"<sup>37</sup>. De nuevo, un lugar y una temporalidad ambiguas, transhistóricas.

'Ambiguo' es una palabra perfecta para hablar de estas materialidades que, al negar las respuestas a estas preguntas de dos polos, se alzan como *limes*<sup>38</sup> (Panayiotou). Estandarte de un paradigma que niega la posibilidad de cualquier binomio y que lleva, inevitablemente, hacia la última frontera planteada, lo verdadero-falso: el lugar entre lo endo-institucional como verdadero y lo exo-institucional como falso<sup>39</sup>; entendiendo el concepto 'institución' como la ciencia, el museo y también el pasado: la Historia. En este caso, el objeto resultante plantea una serie de cuestionamientos de rango más cercano a lo ético: ¿qué es

<sup>36</sup> Holtorf, op. cit..

<sup>37</sup> Holland, op. cit..

<sup>38</sup> *"Limes, genitivo de limitis, se puede traducir como 'borde o frontera'".* (Julián Pérez Porto, María Merino, "Límite" *Definición de*, 2012 [<https://definicion.de>]).

<sup>39</sup> Aunque conflictivos, se ha decidido usar esta pareja de términos por hacer relación con otra de las obras presentes en esta investigación: *Meu Mare... Nihil Roma*, de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum.

CAPÍTULO 1	LA RUINA COMO RÉPLICA	144
	<p>digno de validación institucional? ¿Qué ha de ser salvaguardado entonces? ¿Quién toma esa decisión? Las disquisiciones sobre la idoneidad de rescatar el pasado llegan de manera visceral, presentando un pretérito caníbal, devorador que destruye todo a su paso. Un pasado intoxicante, del que es difícil escapar. ¿Cómo reflexionar sin sumirse en la pesadilla de lo remoto? Es esta desfiguración de los límites entre lo real y lo ficticio (y, por extensión, cualquier sistema de creencias binomial) la que funciona como nivel inferior taxonómico en esta investigación, ayudando a entender el entramado de las prácticas artísticas presentes en esta tesis.</p>	



POSICIÓN/POSESIÓN



POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	147
	<p>Este capítulo se centra en la situación en el espacio de determinadas prácticas artísticas y su relación con el espectador. Ciertamente, se entiende que el objeto tiene interés en sí mismo, pero este epígrafe interesa su posición en el espacio en tanto que es imprescindible para esta investigación reparar en cómo esta decisión estética marca una posición ética: la posición deviene posesión, causa y efecto de una estrategia y una agenda deliberadas; hipótesis que aclararemos en los siguientes párrafos.</p> <p>Volviendo al análisis previo de ciertas prácticas artísticas, se ha de recordar cómo la mayoría de estas están relacionadas o realizadas, parcial o completamente, a través de artefactos materialmente similares a las Ruinas. Situándonos en el marco de lo temporal y genealógico, cabe preguntarse en qué momento la ruina se convierte en objeto de contemplación y estudio: ¿cuándo se comienzan a independizar las ruinas del paisaje?<sup>1</sup> Este capítulo explicará cómo este salto está producido por un cambio de posición. Y es importante aquí remarcar el término 'posición' y no utilizar el de 'mirada', pues la conversión del paisaje en Ruinas no deviene de una 'mirada igualadora' sino, y</p>	
<p><sup>1</sup>Para esta investigación no será tanto un cuándo como un dónde, hipótesis a desarrollar en párrafos posteriores de este capítulo.</p>		

más bien, de una 'apreciación imposible': la mirada presupone cierto reconocimiento del objeto observado, y si hablamos de su horizontalidad damos por hecho que ambos objetos o sujetos se encuentran en igualdad de condiciones. De ahí la 'apreciación imposible': el propio término de la 'mirada' implica un reconocimiento que, en este caso, no existe. La ruina no es un ente independiente, sino un territorio ocupado y connotado por la mirada del que, a través de ese método panóptico, la coloniza. "La carencia que expresa la obra de arte no es ya la de una mirada desaparecida, la de una mirada que jamás conseguiremos restituir por completo, sino la de una mirada inexistente"<sup>2</sup>. Es así cómo lo topológico –y las prácticas artísticas relacionadas con este concepto, que se presentarán a continuación– se añade en este capítulo como nuevo epígrafe dentro de la creación de un nuevo sistema taxonómico, objetivo ya mencionado como central de esta investigación.

Hay que retomar, pues, la confusión entre tiempo y espacio expuesta en el capítulo anterior para transportar este 'cuándo' hacia un 'dónde': es en lo espacial donde, a través de un cambio de posición, comienza la posesión de las ruinas. En la cima de una escalera:

"Junto a las iglesias se descubrían los monumentos antiguos, y para contemplarlos se solía buscar puntos panorámicos. El jurista alemán Johann von Fichard, que fue a Roma en 1536 y que describió día a día todo lo que visitaba, precisa, por ejemplo, cuando estuvo en el Belvedere: *Habet cochleam, per que ascenditur ad summum usque, unde potentissimum patet loci amoenitas et prospectus qualem nusquam ese puto amoeniorem* [Por una escalera de caracol se sube hasta la cima desde donde se descubre perfectamente el encanto del lugar y una vista, a mi parecer, como en ninguna otra parte]<sup>3</sup>.



<sup>2</sup> (Augé, *El tiempo en ruinas*, op. cit., p. 116).

<sup>3</sup> Nicole Dacos, «*Roma quanta fuit*». O la invención del paisaje de ruinas, Acatilado, 2014, p. 93.

JOHANNES KASPAR  
EISSENHARDT  
*JOHANN KARL VON  
FICHARD, 1804*

"A la contemplación indiferente [...] se superpone la exigencia de recuperar, mediante el estudio, cuánto se había perdido: la actitud antaño negativa o indiferente se convierte en constructiva"<sup>4</sup>. Las Ruinas se transforman en edificaciones –tanto material como simbólicamente– gracias a la distancia marcada por el testigo, que las legitima. Esta distancia connota la nueva dualidad mencionada con anterioridad, al ser tanto temporal –"lo que hace al salvaje significativo para el tiempo del evolucionista es que vive en otro tiempo"<sup>5</sup>– como espacial –"el espaciamiento en sí mismo se transforma en operación"<sup>6</sup>. A través del tiempo del 'otro', que proclama Fabian, el hombre se convierte en testigo (de la Historia, cuyas Ruinas son sus exponentes) y, así, en constructor.

Ciertamente no fue Von Fichard la figura pionera dedicada al análisis y conservación de la Ruina y los Artefactos arqueológicos –en la Historia le antecede el encargo del Papa León X a Rafael para dibujar las ruinas de Roma<sup>7</sup>, o el ejemplo de Donatello<sup>8</sup>–, pero sí el primero en narrar ese cambio estético (Rafael dibujó sus análisis siempre desde un punto de vista frontal) y ético, en el sentido político (la Ruina deviene la pose en el espacio desde el cual se construye y se posee). Pose-poseción. A través de este sistema de representación (de la Ruina), todo documento es, por ende, construcción. Como somero dato sobre este procedimiento cuasi-teatral narrado por Von Fichard, cabe apuntar que funciona como precedente de las rotondas-panorama<sup>9</sup>, construcciones populares durante los siglos XVIII y XIX que recrean esa ascensión a través de una escalera de caracol hasta llegar al lugar desde donde observar –poseer– una vista total de 360 grados sobre el paisaje. Tipología construida por primera vez en 1788 por Robert Barker (*Panorama de Edinburgo*), sus ejemplos más arquetípicos son la rotonda de Leicester Square (1801) y el Coliseo de Londres (1827).

<sup>4</sup> Ibidem, p. 31.

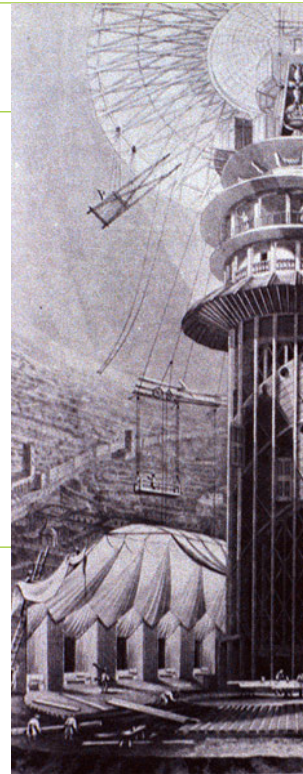
<sup>5</sup> "What makes the savage significant to the evolutionist's Time is that he lives in another Time". (Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*, Columbia University Press, 1983, p. 27).

<sup>6</sup> "Spacing itself becomes a temporal operation". (Christine Ross, "The Suspension of History in Contemporary Media Arts", *Intermedialités*, vol. II, 2008, pp. 125-48).

<sup>7</sup> "No es posible dejar de relacionarlo con el gran proyecto de realizar un dibujo de la Roma antigua que León X había encargado a Rafael y que este había empezado cuando lo sorprendió la muerte". (Dacos, op. cit., p. 31).

<sup>8</sup> Entre 1402 y 1404, Donatello viaja a Roma con Filippo Brunelleschi, donde excavan buscando reliquias y estudiando las ruinas de la ciudad. Este viaje da fama a Donatello como buscador de tesoros: "From 1402-1404, Donatello studied with his friend and colleague Brunelleschi. According to Brunelleschi's biographer Antonio Manetti (who wrote his account during the life of both artists), the pair travelled to Rome, where they excavated and studied the ancient ruins there". ("Donatello", *The Art History* [<http://theartstory.org/>]).

<sup>9</sup> "Before panorama representation became a popular form of imaginary in the 19th century they had already been used alongside maps, reliefs and profiles as a form of geographical representation [...] Once they became popular the viewer's perspective shifted to the center, the middle of the 360° image. The panorama engenders a poly-perspective". (Marion von Osten, "City in Ruins", en Susanne Pfeffer, KW Institute for Contemporary Art (eds.), *Cyprien Gaillard. The Recovery of the Discovery*, Verlag der Buchhandlung/Walter König, 2011, p. 78).



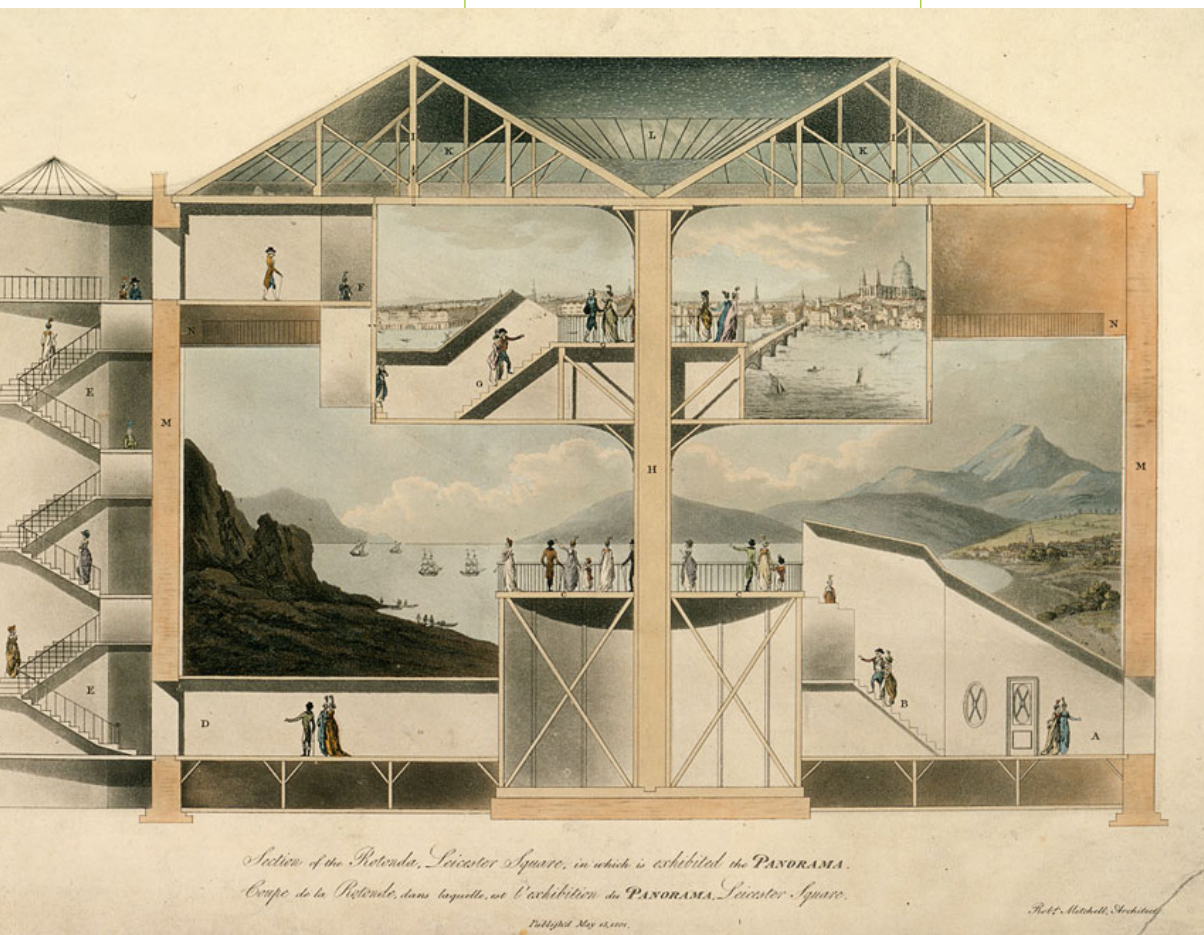
ANÓNIMO  
PANFLETO PUBLICITARIO DEL PANORAMA  
DE LEICESTER SQUARE, 1801;





ANÓNIMO  
COLISEO DE LONDRES,  
1829

ROBERT MITCHELL  
SECCIÓN DE LA ROTUNDA, LEICESTER  
SQUARE, 1801





Establecido tanto este **dónde** (el final de la escalera) como el **cuándo**<sup>10</sup>, da comienzo la simbolización de la Ruina como objeto de contemplación pasivo, sometido al análisis de la mirada (vertical y vacía). Es la materialización espacial de la inevitable distancia entre percepción desaparecida y percepción actual<sup>11</sup>. La escalera no es la causante de este revuelo, es simplemente herramienta: "Entonces, la escalera de metal es un instrumento, pero el ojo y la mente recomponen las piedras y explican su concepto"<sup>12</sup>. La pose y sus políticas se traducen como sistematización de un modo de construir el mundo.

Este cambio de perspectiva, 'sobre', es, efectivamente, el evento que provoca el nacimiento de la categoría estética 'Ruina'. Aparece, como se ha expuesto anteriormente, gracias a la toma de distancia espacial y temporal desde la cual se contemplan las Ruinas. Alrededor de este cambio de paradigma se encuentran otros eventos que acompañan este nacimiento, como la decisión de algunos artistas de la época de amplificar la ruina ya grandiosa<sup>13</sup>, lo que aviva esa necesidad de alejarse de lo avistado para poder poseerlo en su totalidad. Así, nacen iconografías pictóricas, como la del pie colosal y el *staffage*<sup>14</sup>, y géneros como las *vedute* o los *capricci*. Ejemplos que se encargan de engrandecer lo constructivo y empequeñecer lo humano y utilizan como perspectiva la pose de von Fichard. *Tempus edax rerum* de Hermannus Posthumus<sup>15</sup> (1536) es uno de los ejemplos perfectos para ilustrar algunos de estos casos. El cuadro, un *capriccio*, muestra una vista de una serie de elementos arquitectónicos en decadencia. Dentro de la panorámica, se pueden percibir las diminutas figuras humanas sumergidas en las colosales Ruinas –la práctica del *staffage*–, entre

<sup>10</sup> Aunque haya casos previos de 'Ruinas', no significan, para esta investigación, lo mismo, por lo que no se han tenido en cuenta como parte de la genealogía de la presente investigación. "Existen ejemplos anteriores de paisaje de ruinas, icasi dos siglos antes! Los frescos de Maso di Banco en la Capilla Bardi di Vernio de la iglesia de Santa Croce en Florencia así lo atestiguan: fueron realizados en 1336". (Christopher Woodward, *In ruins. A Journey Through History, Art and Literature*, Random House, 2002, p. 10).

<sup>11</sup> "Sea cual sea la erudición de quienes la contemplan hoy, jamás la contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez. Lo que hoy expresa la obra [...] es esa distancia entre la percepción desaparecida y la percepción actual". (Augé, *El tiempo en ruinas*, op. cit., p. 116).

## → POSE VON FICHARD

<sup>12</sup> La cita completa: "Vedere dall'alto non basta, ci vuole anche una preparazione per capire il landscape. Dunque la scala di metallo è uno strumento ma l'occhio e la mente ricompongono le pietre e ne spiegano il concetto". (ARTEDIRITTO, "La scala di Maria Reiche rivoluziona la 15 Biennale Architettura", *AIDA NEWS online*, febrero de 2016 [<https://aidanewsxl.wordpress.com/>]).

<sup>13</sup> "Impresionado por las dimensiones gigantescas de algunas ruinas, el artista las aumenta hasta hacerlas abrumadoras, reduciendo los soldados al tamaño de insectos apenas visibles en las revueltas del camino, otro topos que aparece aquí y que tendrá una larga vida". (Augé, *El tiempo en ruinas*, op. cit., p. 104). En su mayoría los primeros artistas que dibujan la ruina no la transcriben literalmente. ('Fallos en la traducción', de los que se hablará en capítulos posteriores). "El inventario de las ruinas no es un fin en sí y lo que cuenta es la invención". (Augé, *El tiempo en ruinas*, op. cit., p. 116).

<sup>14</sup> Para una definición de 'staffage', consultar "Estado de la cuestión".

<sup>15</sup> Posthumus es –junto con Maerten van Heemskerck y Jan van Scorel– uno de los flamencos, grupo de pintores holandeses considerados los tres "inventores" del paisaje de ruinas. Es curioso pensar cómo el propio grupo, que sistematiza la mirada von Fichard en la representación de la ruina, se desplaza físicamente siguiendo un esquema von Fichard: de norte a sur, de abajo a arriba, de Holanda a Roma, a dibujar.



HERMANNUS POSTHUMUS  
*TEMPUS EDAX RERUM*, 1536

las que se aprecia un pie colosal. Por supuesto, la escena está pintada desde un plano superior que capta la totalidad del suceso, persistiendo en la pose vertical para que el espectador sea, al igual que el creador, dueño de la escena.

En el caso de *El Triunfo de Sileno* (1536), de Maerten van Heemskerck, se puede apreciar cómo el *capriccio* queda delegado a un segundo nivel de importancia. En primer término, un grupo de hombres están de celebración, aludiendo a la victoria mitológica que titula el cuadro mismo. Aunque el hombre es aquí figura principal, el pintor no deja de remitir a la pequeñez de su existencia colocando, sutilmente, un pie colosal en la parte inferior izquierda del cuadro.

Este engrandecimiento de la ruina y la transformación del hombre en un ser minúsculo van a marcar los fundamentos de una categoría como la de lo sublime que, aunque no arraigará inmediatamente –nos encontramos en pleno humanismo–, asentará la base del Romanticismo del siglo XVIII. Es así como, a partir del Renacimiento, se establece el sempiterno modelo que asocia esplendor con Ruina, el cual no puede funcionar sin el obligatorio empequeñecimiento (físico y moral) del ser humano; un decrecimiento relativo, pues son estos mismos mortales los 'descubridores' de las Ruinas, construidas con una mezcla de pose autoritaria y contemplación sublime sobre ellas. Este es el *modus operandi* de la pose de von Fichard, que materializa la Ruina estimulando, paralelamente, sentimientos de dominio y de lo sublime sobre lo contemplado al posicionar, sujeto activo, arriba y objeto pasivo, abajo. Pero, ¿qué ocurriría si en lugar de contemplar de arriba hacia abajo, se contemplara de abajo a arriba? Como en la famosa frase de Napoleón –"¡Soldados!



MAERTEN VAN  
HEEMSKERCK  
*EL TRIUNFO DE  
SILENO*, 1536





Desde lo alto de estas pirámides cuarenta siglos os contemplan<sup>16</sup>— existe una pose vertical, de abajo a arriba<sup>17</sup>. Pero, no hay que dejarse embaucar por esta caída de quijada —con la consiguiente apertura de mandíbula: la contemplación napoleónica provoca ese estremecimiento de la 'adoración'<sup>18</sup>. Adoración, sí; pero que solo exterioriza un sentimiento de

inferioridad, inconscientemente reprimido, y proyectado como sentimiento de superioridad sobre lo observado: "La dirección hacia arriba es hacia la conciencia y el ego"<sup>19</sup>. Aunque despierta un deseo de lo sublime<sup>20</sup>, el poder sobre lo contemplado está en la raíz de la emoción.

En ambas poses se siente la turbación de la posesión, unas veces como sentimiento de inferioridad —subrepticio en la veneración de la Ruina—; otras como sentimiento de superioridad a través de la identificación con el creador de aquel esplendor. Lo vertical determina el posicionamiento colonizador anteriormente introducido (la mirada igualadora, horizontal, como imposibilidad): la pose vertical es inherentemente posesiva<sup>21</sup>. La posición

<sup>16</sup> La cita completa, del original: "Soldats! Vous êtes venus dans ces contrées pour les arracher à la barbarie, porter la civilisation dans l'Orient, et soustraire cette belle partie du monde au joug de l'Anglaterrre. Nous allons combattre. Songez que du haut de ces monuments quarante siècles vous contemplent". (Cit. en Clément de La Jonquière, *L'expédition d'Égypte, 1798-1801*, vol. 2, Historiques Teissière, 2003, p. 585).

<sup>17</sup> "In the European traditions the classical ruin is elevated out of oblivion into a particularly exalted position of contemplation or even worship". (Roth, et al. [eds.], op. cit., p. 1).

<sup>18</sup> Se utiliza el término 'adoración' y no 'veneración' en línea con Carlos A. Otero: "Cuando la imagen es objeto de veneración, se trata de un icono; cuando es objeto de adoración se trata de un ídolo. [...] A los ojos de Damasceno, quien venera una imagen respeta la distancia entre el soporte representativo y lo representado, mientras que quien adora una imagen tiende a confundir el soporte con lo representado". Es fundamental entender esta distancia como parte de la Ruina. Así, 'ídolo' y 'adoración'. (Carlos A. Otero, "La imagen como paradoja", *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La Oficina, 2012, p. 12). Asimismo, el uso de la palabra 'ídolo' para las ruinas es tremendamente apropiado, ya que cuenta con esa intención de posesión que según Hans Belting, la convierte en icono: "A todo el que aplique las palabras de la Sagrada Escritura sobre los ídolos a los venerables iconos, ¡anatemá! / A quien tache a los venerables iconos de ídolos, ¡anatemá! / A quien diga que los cristianos adoran las imágenes como si fueran ídolos, ¡anatemá!" (Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, 2009, p. 666).

<sup>19</sup> La psicología ya ha reflexionado sobre la relación entre la actitud de veneración hacia algo y/o alguien, que suele esconder cierto resquemor y supone un sentimiento, paradójicamente, de superioridad respecto a lo venerado. Consultar: Alexander Löwen, *La depresión y el cuerpo*, Alianza Editorial, 1984, p. 40.

<sup>20</sup> "Deseo". El origen latino de la palabra, 'de-sidus', nos remite literalmente a un 'descender de las estrellas'. (Pedro Medina, "Escribir la historia. La exposición como relato", *Revista Hugo*, 22 de agosto de 2015 [<https://medium.com/revista-hugo/>]).

<sup>21</sup> Bien podría pensarse que la verticalidad humana, cuando sumida en un espacio infinito, denota humildad y pertenencia —como parecía significar la práctica del *staffage*. Pero no habrá que perder de vista que el imaginario de lo sublime siempre queda relacionado a lo natural —lo no construido— cuando en esta ocasión, precisamente, se habla de la construcción de la Ruina a través de la mirada proyectada, verticalmente, desde la 'pose de von Fichard' y la 'pose napoleónica'. El hombre ya no es parte de un todo —ni se encuentra imbricado en el cosmos: es la figura que lo construye y, para esto, ha tenido que darle un valor determinado a través de esa mirada anhelante y codiciosa. El mundo ya no es de dios, sino de los hombres.



ROMAN ONDÁK  
GLIMPSE, 2010





POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	157
<p>22 "The plane of verticality is the plane of Prägnanz. Further, this vertical dimension, in being the axis of form, is also the axis of beauty". (Rosalind E. Krauss, <i>Cindy Sherman, 1975-1993</i>, Rizzoli, 1993, p. 94).</p> <p>23 Augé, <i>El tiempo en ruinas</i>, op. cit., p. 27.</p> <p>24 Esta mirada y tono colonialista eurocéntricos son necesarios para la explicación de este caso.</p> <p>25 Kareem Shaheen, "Isis destroys tetrapylon monument in Palmyra", <i>The Guardian online</i>, 20 de enero de 2017 [<a href="https://theguardian.com/">https://theguardian.com/</a>]. Kareem Shaheen, "Isis fighters destroy ancient artefacts at Mosul museum", <i>The Guardian online</i>, 26 de febrero de 2015 [<a href="https://theguardian.com/">https://theguardian.com/</a>].</p> <p>26 Es curioso pensar cómo la destrucción de las imágenes en la propia Historia de Occidente no es un tema con tanta prensa. Sobre el tema de la doble moral en relación con iconoclasia y censura, consultar: Virginia de Diego, "ROMA CUBRE", <i>Abre el Ojo</i>, nº7, Classified/Declassified, marzo de 2016 [<a href="https://abreeloyo.com/">https://abreeloyo.com/</a>].</p>	<p>denota posesión. La vista vertical en su máximo exponente es el poder absoluto; es la mirada y el mandato de los dioses. El plano vertical (en el que consiste, como se apuntaba, la Ruina como objeto de contemplación pasivo) es el eje de la belleza<sup>22</sup>.</p> <p>Continuando este camino de análisis, cabe mencionar otra idea que subyace a la expuesta anteriormente: el desplazamiento al que tiene que someterse todo aquel que quiera contemplar las Ruinas, la 'visita' a las Ruinas. Como decía Marc Augé: "Las ruinas siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores e, invariablemente, sus visitantes"<sup>23</sup>. Circunscrito al acto de visitar va implícita la idea de que esos lugares no pertenecen a la cotidianidad del que la contempla. Así, este acto va, irremediablemente, acompañado de un cierto exotismo: estas Ruinas mencionadas son construidas por ojos ajenos a su naturaleza, los cuales no viven en ellas ni en el tiempo, ni en el espacio. De esta manera, en las Ruinas se encuentra una ambivalencia: aunque no pertenecientes a la vivencia cotidiana cultural occidental, son tomadas como iconos –ídolos– de esta<sup>24</sup>. Egipto o la antigua Persia son dos ejemplos arquetípicos y, precisamente, se pueden entender las reacciones 'internacionales' (occidentales) en los casos de destrucción del patrimonio de Palmira o del museo de Mosul<sup>25</sup> por parte del ISIS. Fue Occidente quien condenó el acto como un ataque contra la Historia –y la moral–, pues lo destruido era parte de 'su cultura', aunque esos Artefactos no fueran culturalmente cercanos en el tiempo ni, por supuesto, en el espacio<sup>26</sup>. Conviene traer a colación <i>Glimpse</i> (2010), de Roman Ondák. Es, literalmente, la materialización del fuera de campo del turista de la Ruina.</p>	

Retornando a la metáfora de las escaleras y, más concretamente, al lugar donde acaban, cabe citar un ejemplo considerado no tanto un caso de posesión, sino de pertinencia. Durante su viaje a América del Sur, Bruce Chatwin encontró a una anciana señora que caminaba por el desierto transportando una escalera de aluminio a la espalda. Era la arqueóloga alemana Maria Reiche, que estudiaba las líneas de Nazca<sup>27</sup>. Igualmente, desde una escalera contemplaba Maria Reiche el paisaje (en ruinas), pero, en este caso, no se ha de considerar su reconocimiento una pose vertical. Arqueóloga, matemática e investigadora de las líneas de Nazca, la científica fue, en su momento, preguntada por qué no las observaba desde el avión o desde un coche. Reiche replicó entonces que no se podía permitir el avión, y que el coche dañarías las líneas: usó la escalera porque respetaba la supervivencia de las piezas<sup>28</sup>. 'Congruencia' es la palabra a utilizar en este caso, que observa y estudia desde el respeto y la mínima verticalidad<sup>29</sup>.

Pueden sugerirse ejemplos casi coetáneos a este instante, contrarios a la mínima verticalidad, más afines hacia la pose Von Fichard y la posesión de la Ruina a través de la posición: el *Proyecto del entorno del Templo de Diana* (Mérida), realizado por el arquitecto español José María Sánchez García. Consistente en una estructura mastodóntica encajada en la plaza en la que descansa el templo, la obra obstruye ventanas y puertas de algunas de las casas adyacentes al santuario, imposibilitando la vista desde las mismas. Como en alguno de los casos anteriores, la obra está hecha para los visitantes de la Ruina, no para los que la viven de manera cotidiana. Aunque el material utilizado intenta emular el propio del templo, la distancia estilística de la estructura con la ruina pretende marcar claramente una distancia temporal. Temporal y, siguiendo los cuestionamientos de esta tesis, por extensión, espacial.

## BRUCE CHATWIN MARIA REICHE, 1974

<sup>27</sup> La misma imagen de Maria Reiche tomada por Bruce Chatwin fue utilizada como imagen de la Bienal de Venecia 2016. 15.ª Mostra Internazionale di Architettura.

<sup>28</sup> ¿Hay algo más diametralmente opuesto, tanto estético como éticamente, a esta escalera de Reiche que *Spiral Jetty* de Robert Smithson? Control del paisaje gracias a una escalera circular realizada con una apisonadora que malea el terreno al antojo de la máquina, llevada por la mano humana. *Spiral Jetty* "is also a consummate sexual joke, for it resembles the coil which women used as a birth control device when the Jetty was built in 1970, and which subsequently was taken off the market, because of the deaths it caused to women due to internal bleeding [...] Penis Man interdicting Mother Nature. To allow *Spiral Jetty* to succumb to whatever forces fuck it is the whole point of the work, a metaphor for male futility and feminist vulnerability". (Charlie Finch, "A Cosmic Joke", *Artnet* [<http://artnet.com/>]).

<sup>29</sup> Pedro Medina, "Bienal de Venecia 2016. 15.ª Mostra Internazionale di Architettura", *Artecontexto*, junio de 2016, [<http://artecontexto.com/>].





JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ  
GARCÍA ARQUITECTOS  
*PROYECTO DEL  
ENTORNO DEL  
TEMPLO DE DIANA,  
2008*

Al investigar estas posiciones y ver cómo es posible llegar, a través de las mismas, a una posesión de lo mirado, la siguiente e inevitable pregunta será: ¿cómo llevar la posesión de la Ruina hasta sus últimas consecuencias? Se puede expresar que, al contemplarlas, el espectador (visitante, turista) posee a la vez su pasado y su presente, ¿por qué no poseer, también, su futuro? La posesión definitiva, en sus tres temporalidades potenciales.

"A Hitler le gustaba explicar que edificaba para llegar a la posteridad el espíritu de su tiempo. Opinaba que, finalmente, lo único que nos hace recordar las grandes épocas históricas son sus monumentos. ¿Qué quedaba de los emperadores romanos? ¿Qué testimonio habrían dejado si no fuera por sus obras? [...] Así, las obras del Imperio Romano permitían a Mussolini remitirse al espíritu heroico de Roma cuando trataba de divulgar entre su pueblo la idea de un imperio moderno. Nuestras obras también tendrían que hablar a la conciencia de la Alemania de los siglos venideros. Con este argumento Hitler subrayaba también la importancia de que las construcciones fueran perdurables"<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Speer, op. cit., pp. 139-140.





HEINRICH HOFFMANN

*DER FÜHRER MIT PROF. SPEER AUF DEM  
OBERSALZBERG BERGHOF, BEI DER  
BESPRECHUNG VON PLÄNEN FÜR DAS NEUE  
OPERNHAUS IN LINZ, 1939*



SCHERL

*ALBERT SPEER MIT ADOLF HITLER, 1937*



JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ GARCÍA ARQUITECTOS  
*PROYECTO DEL ENTORNO DEL TEMPLO DE  
DIANA, 2008*



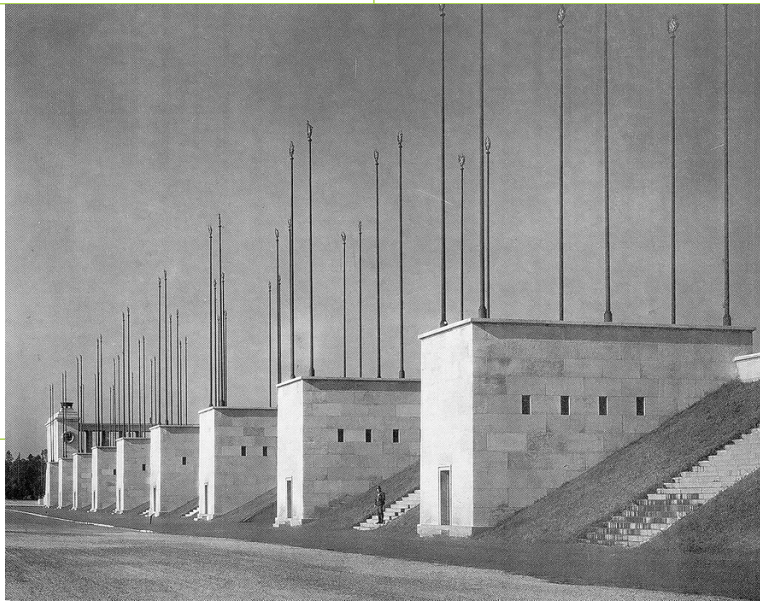
En estas palabras resuena Albert Speer, arquitecto del Tercer Reich, posterior ministro de armamento y creador de la 'teoría del valor de ruina'. A comienzos de 1934 Hitler encarga a Speer un nuevo proyecto para la tribuna de Núremberg. Durante una inspección de la construcción anterior –realizada en madera–, Speer comienza a dar forma a aquella teoría<sup>31</sup>:

"El hangar de los tranvías de Núremberg tuvo que dar paso a la nueva tribuna. Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían comenzado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de 'teoría del valor como ruina' de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el 'puente de tradición' hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi 'teoría' tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que, cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos"<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> En esta investigación se siguen las palabras de Speer en sus *Memorias*, aunque es necesario añadir en esta nota que muchos de los estudiosos de la obra del arquitecto creen que la teoría fue inventada a posteriori entre las paredes de la prisión de Spandau, donde redactó las anteriormente mencionadas crónicas: Martin Kitchen, *Speer. Hitler's architect*, Yale University Press, 2015. Compartiendo posicionamiento también se encuentra Dan van der Vat, *The good Nazi. Life and lies of Albert Speer*, Weidenfeld & Nicolson, 1997.

<sup>32</sup> Speer, op. cit., p. 30.



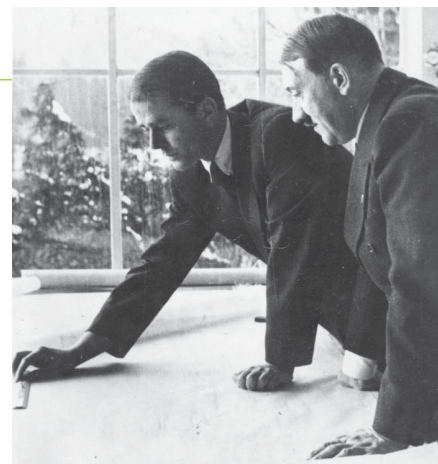


ALBERT SPEER  
NÜRNBERGER TRIBÜNE,  
1940





Tal y como ocurría en los albores de la contemplación y posesión de la Ruina en el Renacimiento, son también las ruinas de época romana y griega el epítome de los sentimientos de trascendencia y de lo sublime. La ruina clásica es entendida como símbolo eterno de grandeza, homólogo a un milenario imperio. Es esta razón, precisamente, por la que –y aunque conceptualmente los nazis luchan contra los romanos y prefieran a los griegos<sup>33</sup>– deciden utilizar ese pasado glorioso (sus elementos, sus materiales) para construir y proyectar un futuro memorable, un *Reich* de más de mil años, siguiendo la tradición constructiva de Karl Friedrich Schinkel, el gran arquitecto alemán del Neoclasicismo.



<sup>33</sup> "Para Hitler, la cultura griega expresaba la perfección máxima en todos los terrenos. Opinaba que su concepción de la vida, tal como quedaba reflejada, por ejemplo, en la arquitectura, había sido 'fresca y sana'. (Ibidem, p. 247). Este pensamiento de lo griego como ideal estético es heredado de generaciones anteriores de pensadores alemanes, como Schorske: 'In divided Germany the many political capitals coincided only infrequently with the many economic or cultural centers. Against the atomizing and dehumanizing impact of despotic State power, the radical German Humanists exalted the comunitaria ideal of the Greek City-State'. (Carl E. Schorske, 'The Idea of the City in the European Thought: Voltaire to Spengler', *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton University Press, 1998, p. 41).

<sup>34</sup> Speer, op. cit., p. 141.

"Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del *Zeppelinfeld* después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con los pilares derruidos y los muros rotos aquí y allá, pero todavía claramente reconocible. El dibujo fue considerado una 'blasfemia' en el entorno de Hitler. La sola idea de que hubiera pensado en un período de decadencia del imperio de mil años que acababa de fundarse parecía inaudita. Sin embargo, a Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que, en lo sucesivo, las principales edificaciones de su *Reich* se construyeran de acuerdo con la 'ley de las ruinas'<sup>34</sup>.

Pero, en definitiva, ¿hay manera de evitar esta posesión 'irremisible'? Este es uno de los cuestionamientos de la práctica de RAAAF (Rietveld Architecture Art Affordances), colectivo arquitectónico holandés formado por los hermanos Ronald y

POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	165
<p>HEINRICH HOFFMANN ADOLF HITLER UND ALBERT SPEER ÜBER DIE PLÄNE DES BERGHOF'S, 1938</p>	<p>Erik Rietveld (arquitecto de paisaje y filósofo, respectivamente). Es su teoría del <i>Hardcore Heritage</i> –que impregna toda su práctica– la que, cual herramienta, hace cuestionar el uso y la conservación de estructuras abandonadas consideradas patrimonio. La teoría es definida como:</p> <p>"Una nueva manera para pensar acerca de los monumentos y de la herencia cultural. A través de la destrucción deliberada, los cambios radicales en el contexto y las adiciones aparentemente contradictorias, surge un nuevo campo de tensión entre el presente, el pasado y el futuro. A través del descubrimiento, la revelación, la apertura, la excavación, etc., tratamos de mostrar las cualidades que ya están presentes en un lugar"<sup>35</sup>.</p> <p><i>Bunker 599</i> (2010) es una de las materializaciones de la teoría del <i>Hardcore Heritage</i>. En palabras de David Heats, <i>project manager</i> de RAAAF, "a veces es necesario atravesar un universo, franqueando el mundo tal y como lo conocemos"<sup>36</sup>. Realizada en colaboración con Atelier de Lyon, el proyecto se basa en la partición de uno de los 700 búnkeres pertenecientes a la New Dutch Waterline (NDW), línea de defensa militar que desde 1815 hasta 1940 protegía las ciudades de Muiden, Utrecht, Vreeswijk y Gorinchem de su inundación intencionada (maniobra de defensa contra el avance del ejército nazi). El búnker elegido queda recorrido por un túnel de algo más de dos metros de anchura, que permite a los visitantes atravesarlo de un extremo a otro (siguiendo una pasarela colocada en el suelo y que llega hasta el agua) y visualizar su, anteriormente, impenetrable interior.</p>	
<p><sup>35</sup> "Through deliberate destruction, radical changes in context, and seemingly contradictory additions, a new field of tension arises between present, past and future. Through uncovering, revealing, cutting-open, digging out, etc., we try to show qualities already present at a place". (RAAAF, "Hardcore Heritage", 4 de octubre de 2016, reproducido en los "Anexos" de esta tesis).</p> <p><sup>36</sup> "Sometimes it is necessary to go right through a monument, going through the world as we know it". (Virginia de Diego, "Entrevista a David Habeats (RAAAF)", 21 de febrero de 2018, reproducido en los "Anexos" de esta tesis).</p>		



RAAAF  
BUNKER 599, 2010





Esta práctica –ejecutar un orificio para conectar lo interior con lo exterior– recuerda a una de las tácticas utilizadas por el ejército israelí en sus maniobras para la ocupación de Palestina, descrita por el arquitecto y activista palestino Eyal Weizman en el documental *The Architecture of Violence* (2014)<sup>37</sup>. El método, narrado por el filósofo militar y teniente coronel Shimon Naveh, consiste en la apertura de oquedades en las paredes de las casas palestinas, con ánimo de introducir la guerra en el propio espacio doméstico, creando un lugar imposible de habitar. El propio Weizman incide: "Lo que están haciendo, en realidad, es dar la vuelta al espacio privado y público. El espacio privado se convierte en un espacio de circulación"<sup>38</sup>. Con la creación de dos o más agujeros, cualquier interior doméstico se convierte en espacio público transitable para los soldados israelíes: un lugar más que utilizar en su lucha contra la resistencia palestina. Aunque estas aberturas realizadas en las paredes subvierten la práctica arqueológica de cavar –al trasladar el plano horizontal arqueológico al plano vertical arquitectónico–, ambas poses siguen siendo posesivas: "Los métodos espaciales e intelectuales (que revelan lo que ya no está a la vista) son similares a las prácticas arqueológicas"<sup>39</sup>. La mirada del descubrimiento arqueológico es, por supuesto, vertical, pero, también, la mirada a través de esta forzada ventana (bélica) de Alberti, que subvierte el espacio privado en espacio público y convierte la totalidad del espacio público en punto de vista y control. El ejercicio horizontal de apertura se convierte, paradójicamente, en un ejercicio de pose vertical: panóptico bélico.

<sup>37</sup> Ana Naomi de Sousa, "The Architecture of Violence", *Rebel Architecture*, Al Jazeera, 2014 (<https://aljazeera.com/>).

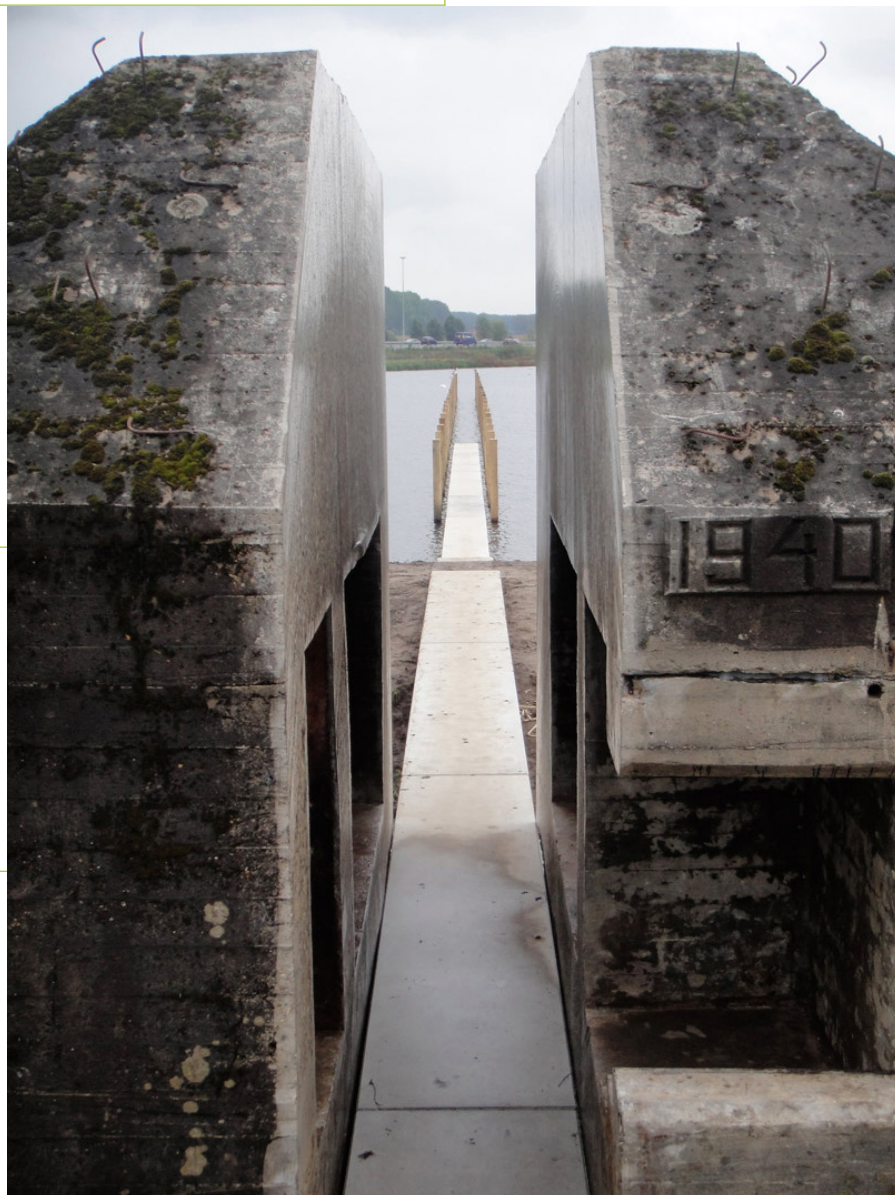
<sup>38</sup> La cita completa, del original: "What they are actually doing is they are turning private and public space upside down. The private space becomes a space of circulation and the public space, the space of the street, is where the resistance fighters are being killed". (de Sousa, op. cit., 15'30"). Por supuesto: "Possession of territory is not primarily about laws and contracts, but first and foremost a matter of movement and circulation". (John Armitage [ed], *Virilio Live. Selected Interviews*, SAGE Publications, 2001, p. 173).

<sup>39</sup> "The spatial methods and intellectual (revealing what is not in sight anymore) are similar to archaeological practices". (de Sousa, op. cit., 12'18").



ANA NAOMI DE  
SOUSA

*THE ARCHITECTURE  
OF VIOLENCE (DE  
LA SERIE REBEL  
ARCHITECTURE), 2014*



RAAAF  
*BUNKER 599, 2010*



ANA NAOMI DE  
SOUSA  
*THE ARCHITECTURE  
OF VIOLENCE (DE  
LA SERIE REBEL  
ARCHITECTURE), 2014*





POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	171
		<p>Esta táctica mencionada es la perfecta ejecución de la aspiración de control del sistema bélico: "El modelo de guerra es un modelo de control total sobre el territorio y la población"<sup>40</sup>. En <i>Bunker 599</i> se utiliza de manera similar, pero con intereses antagónicos. La misma práctica de picar un espacio privado, creando vías de paso dentro de los edificios, se lleva a cabo de manera literal en este proyecto; lo que atraviesa el búnker es, precisamente, una pasarela (una calle) para caminar, lo que remite literalmente a las palabras de Weizman: dar la vuelta al espacio privado y convertirlo en transitable.</p>
	<p>Sin embargo, y volviendo a <i>Bunker 599</i>, una de las contradicciones presentes en el proyecto que más interesan a esta investigación es cómo, a través de esta práctica destructiva, se llega a la conservación: una cuasi materialización del concepto de <i>Aufhebung</i> hegeliano.</p> <p>"Un búnker aparentemente indestructible con estatus monumental es cortado en rodajas. Los monumentos son típicamente considerados inmutables e intocables y, como resultado, tienden a desaparecer de la imaginación y la memoria del público. Paradójicamente, después de la intervención, <i>Bunker 599</i> se convirtió en un monumento nacional holandés"<sup>41</sup>.</p>	
<p><sup>40</sup> "The war model is a method of total control over a territory and of population". (Ibidem, 9'30").</p> <p><sup>41</sup> "A seemingly indestructible bunker with monumental status is sliced open. Monuments are typically regarded as immutable and untouchable, and as a result tend to fade from public imagination and memory [...] Paradoxically, after the intervention, <i>Bunker 599</i> became a Dutch national monument". (de Diego, "Entrevista a David Habeats...", op. cit.).</p> <p><sup>42</sup> "<i>Terrain Vague</i> seeks to explore the ambiguous spaces of the city— the places that exist outside the cultural, social, and economic circuits of urban life. From vacant lots and railroad tracks, to more diverse interstitial spaces". (Manuela Mariani, Patrick Barron [eds.], <i>Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale</i>, Routledge, 2014, p. i).</p>	<p>El búnker, destrucción imposible y, así, metáfora de la potencia de lo vertical, es atravesado de manera horizontal gracias a una práctica bélica descontextualizada dirigida a cambiar el significado de estas estructuras. Esta acción hace posible no solo una mirada –y un movimiento– horizontal, sino interior. Lugares internos para la ciudad, pero externos a su uso cotidiano. Parafraseo:</p>	



seando el concepto de *Terrain Vague*<sup>42</sup> de Solà-Morales, al que RAAAF cita: "La condición de estos espacios es interna a la ciudad, pero externa a su uso diario"<sup>43</sup>. La horizontalidad atraviesa la verticalidad. La horizontalidad convertida en verticalidad.

*Beyond the Atlantic Border* (2017) es otro de los proyectos bajo el manto conceptual del *Hardcore Heritage*. Desarrollado para la exposición de ese mismo año, *The Materiality of the Invisible*, funciona como estudio previo a posibles intervenciones reales en el terreno del *Atlantic Wall*<sup>44</sup>, entre el norte de Francia y Holanda, donde el ejército nazi construyó 15.000 búnkeres para la defensa contra los aliados. La instalación se compone de incontables piezas que reproducen a pequeña escala distintas tipologías de los búnkeres del mencionado muro atlántico. Cuidadosamente instaladas para proyectar la idea de haber sido negligentemente amontonadas, se encuentran semi-enterradas en arena traída de una playa local. Emplazadas en el sótano de una de las salas, la propuesta conceptual se articula a través de una pregunta que resuena de anteriores párrafos: ¿qué hacer con la herencia impuesta, y cargada<sup>45</sup> que no puede destruirse por cuestiones logísticas o por dudas de corte socio-moral?<sup>46</sup> "¿Cómo intervenir en estas arquitecturas, aparentemente indestructibles, sin aniquilarlas? Socavando sus intenciones originales"<sup>47</sup>. La instalación del proyecto en el sótano<sup>48</sup> y la iluminación rojiza de la propia obra remiten a un espacio claustrofóbico, casi infernal, donde la visualización de la obra solo es posible a través de un viaje órfico. ¿No es, de nuevo, este recorrido un camino de arriba a abajo? Sabiamente, RAAAF ofrece la posibilidad del atisbo desde la cima de las escaleras, pero también el sumergimiento en ese hábitat abisal de búnkeres apilados.

<sup>43</sup> "The condition of these spaces as internal to the city yet external to its everyday use. In these apparently forgotten places, the memory of the past seems to predominate over the present". (Ibidem, p. 26).

<sup>44</sup> El *Atlantic Wall* fue el sistema de defensa planteado contra los aliados, materializado en la construcción de 15.000 búnkeres situados a lo largo de la costa de Francia hacia el norte para repeler cualquier ataque.

<sup>45</sup> "There are many projects and ideas we still want to realize, one of them is a project on the Atlantic Wall, can be seen as preparation and study into the possibilities of these controversial coast landscapes". (de Diego, "Entrevista a David Habeats...", op. cit.).

<sup>46</sup> "With 'loaded' we meant the Dutch word 'beladen'. Which can also be translated into conflicted heritage, or controversial heritage. The Dutch word adds a weight that these type of places press on us when thinking about how to deal with them". (Ibidem).

<sup>47</sup> Chris Burns, "Berliners debate what to do with Hitler's bunker", *CNN.com*, 15 de octubre de 1999 [<http://edition.cnn.com/>]. David Crossland, "Should Germany keep its Nazi relics to teach young people about the Holocaust?", *Deutsche Welle online*, 9 de agosto de 2017 [<https://dw.com/>].

Sobre poder o no poder intervenir o retirar el patrimonio, mencionar uno de los últimos ejemplos en territorio español: Fran Serrato, "El Ayuntamiento retira las placas con nombres de los republicanos fusilados en La Almodena", *El País online*, 26 de noviembre de 2019 [<https://elpais.com/>].

<sup>48</sup> "How can we intervene on these seemingly indestructible architectures without destroying them? By undermining their original intentions". (de Diego, "Entrevista a David Habeats...", op. cit.).

<sup>49</sup> "Now, both the *grotto* and the bunker are crypts, hidden places, as in the English word, *cryptic*". (Armitage [ed.], op. cit., p. 23).



RAAAF  
*BEYOND THE  
ATLANTIC BURDEN,*  
2017¿

RAAAF  
*BEYOND THE ATLANTIC  
BURDEN, 2017¿*





RAAAF  
BEYOND THE  
ATLANTIC BURDEN,  
2017¿



POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	175
<p><sup>49</sup> El secretismo y la imposibilidad del acceso al público a muchos de los edificios nazis (especialmente búnkeres, o el propio búnker de Hitler) han creado monstruos: tal es el caso, por ejemplo, de la maqueta (visitable) a escala real del búnker de Hitler realizada por una empresa privada alemana, que cobraba una entrada a sus visitantes. Consultar: "El búnker donde se suicidó Hitler, la última atracción turística en Berlín", <i>ABC online</i>, 5 de enero de 2017 [<a href="https://www.abc.es/">https://www.abc.es/</a>].</p> <p><sup>50</sup> Una pequeña curiosidad filológica: las iniciales de esta teoría coinciden con las del saludo nazi –<i>Heil Hitler!</i>–, otra forma de desautorizar estas herencias cargadas proponiendo un giro en las intenciones originales. Cabe citar otro sutil sabotaje realizado por RAAAF: en la saga nazi, la representación numérica de este saludo era '88' (por ser la 'H' la octava letra del alfabeto). El '8', como epigrafe, puede ser leído en vertical, funcionando como número, o, en horizontal, actuando como símbolo del infinito.</p>	<p>Frente a <i>Beyond the Atlantic Burden</i>, el visitante podría cuestionarse el porqué de la situación de esas piezas, esos búnkeres, en un lugar como el subsuelo. Utilizado en la mitología literaria, cinematográfica y visual como el lugar de los monstruos, es ahí donde permanecen atados y encerrados para comodidad de un dueño que prefiere no enfrentarse a ellos. ¿A quién representa el que pospone el enfrentamiento con el monstruo? Sea, quizá, una embestida contra la gestión (y/o los gestores) del legado del nazismo, que ha preferido abandonar estos elementos, relegarlos de la vista<sup>49</sup> y apilarlos discretamente en un lugar fuera del alcance. O dejarlos, por fin, descansar en un cementerio creado <i>ex profeso</i>, donde librarse de las profecías del imperio de los mil años y la teoría del valor de ruina.</p> <p>Como mencionaba David Habeats, socavar las intenciones originales de estas construcciones es uno de los objetivos de esta instalación; motivación inherente a todas las prácticas de RAAAF bajo el epígrafe del <i>Hardcore Heritage</i><sup>50</sup>. La verticalidad, pero también la horizontalidad<sup>51</sup>, del búnker nazi, seguro de sí mismo, como testigo arquitectónico del imperio de los mil años –"para mí eran como las estatuas de la Isla de Pascua"<sup>52</sup>, dice Virilio– pero que tras hundirse en las arenas de la costa atlántica devienen estructuras de pura posibilidad: lo imperecedero, sin pasado, presente ni futuro.</p>	
<p><sup>51</sup> "Over thousands of kilometers, the coast was organized in such a way as to be controlled by sight. It is that logic that made me understand to what extent the war had been a total one. War had not only conditioned the people through manslaughter, Auschwitz and wholesale executions, it had also reorganized the territory, just like the Great Chinese Wall had done. One could say that military architecture was the first incarnation of Land art". (Armitage [ed.], op. cit., p. 22).</p> <p><sup>52</sup> "To me there were like the statues on Easter Island". (Paul Virilio, <i>Bunker Archaeology</i>, Princeton Architectural Press, 2009, p. 22).</p>		



RAAAF  
*VACANT NL*, 2010

PAUL VIRILIO  
*BUNKER ARCHAEOLOGY*, 1994



### Guide to the Wastelands of the Lea Valley

12 Empty Spaces Await the London Olympics



## LARA ALMARCEGUI GUIDE TO THE WASTELANDS OF THE LEA VALLEY, 2009

<sup>53</sup> Kai Vöckler, "The Disappearance of Architecture as an Artistic Theme", *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart/Modernism as a Ruin, An Archaeology of the Present*, Generali Foundation/Verlag Für Moderne Kunst, 2009, p. 152.

El último proyecto de RAAAF a mencionar es *Vacant NL* (2010), esta vez de manera más somera, ya que servirá de puente hacia otras prácticas. El proyecto se basa en la catalogación de todos los edificios públicos vacíos de Holanda, entendidos por los hermanos Rietveld como estructuras latentes que esperan a ser despertadas y reusadas. En este caso, no interesa tanto en esta tesis el objetivo de este proyecto, ya que no supone una nueva práctica, sino un ejemplo más en la línea de la pose arqueológica, o la segunda acepción de la Réplica.

La idea seminal de la obra, la catalogación de los lugares abandonados, es el punto de conexión entre este archivo arquitectónico y el trabajo de la artista **Lara Almarcegui**, cuyo estudio, catalogación y preservación de terrenos desocupados y *Terrain Vagues* trabaja la necesidad de un reposicionamiento. De nuevo, espacial y ético; práctica mucho más acorde con los escenarios de esta investigación. Previos al *Vacant NL* de RAAAF, Almarcegui es pionera en trabajos de calado afines con *Guide to the Wastelands of Lea Valley* (2009). Dentro de esta misma tipología desarrolla *12 Empty Spaces Awaits the London Olympics* (2010), *Guide to the wastelands of the River Tevere* (2011), *Abandoned Park, León* (2012) o *A Guide to San Mattia, the abandoned isle of Murano, Venice* (2013), entre otros. Todos trabajos relativos a la idea de lugares de posibilidad, los espacios catalogados por Almarcegui son salvaguardados (teniendo como referencia, quizá, los *Land Reclamation Projects* de Smithsonian<sup>53</sup>) de cualquier tipo de intervención quedando demarcados (al contrario de la obra de RAAAF, que busca dar un nuevo uso en el sentido más pragmático del término) como pequeños santuarios dedicados a explotar la potencialidad de esos mismos lugares: la Historia como posibilidad abierta e indecisa,

no concretada en ningún evento. Paradójicamente, el amparo de estos espacios interviene en su proceso de monumentalización. La artista, consciente de esta contradicción, lo refleja en el mismo título de las piezas, publicando, además, una guía turística que los demarca para su posible visita.

Además de los trabajos indicados anteriormente, es necesario mencionar *Digging* (1998) y *Digging in Ibirapuera Park* (2006), donde Almarcegui toma una pala y decide excavar en un descampado de Ámsterdam y en un parque en Sao Paulo, respectivamente. Su práctica es, sobre todo, un ejercicio de posicionamiento no solo dentro, sino también debajo. Más allá de los ecos arqueológicos que la obra pueda transmitir, la actitud de Almarcegui es diametralmente opuesta a la del arqueólogo. Al realizarse en un descampado sin interés investigativo –no es un yacimiento– la obra no busca encontrar 'nada', sino, simplemente, realizar el acto en sí de cavar, cercano al 'máximo esfuerzo con mínimos resultados' de Francis Alÿs<sup>54</sup>, literalmente presente en título y concepto en obras del artista belga como *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1996). "Cuanto más pierdes el tiempo, mejor es. El máximo de inutilidad es lo que estás buscando. Antoni Muntadas no entendía la inutilidad de un proyecto, siempre pensaba que cuanto más tiempo empleaba en un trabajo, mejor. La eficacia no le interesaba"<sup>55</sup>.



LARA ALMARCEGUI  
*DIGGING IN  
IBIRAPUERA PARK,*  
2006







Esta posición ética presente en ambos proyectos queda expresada en las palabras de la propia artista:

"Quería involucrarme físicamente en el espacio. Más que pagar a un arqueólogo, era yo, Lara, quien me implicaba. De nuevo volvemos al posicionamiento, que era lo que yo intentaba; algo casi ético. Ahora puedo alquilar maquinaria porque ya he hecho eso antes: es un acto de humildad. Por ejemplo, lo veo totalmente diferente al Land art, que es una relación de poder. Yo quería tener derecho a hablar de esos lugares y me lo gané con mi esfuerzo. Con los años mi trabajo se ha vuelto más hacia el análisis, pero por aquel entonces ese posicionamiento era algo interior, personal y humilde. Había *performance* y *engagement*, pero había algo más... algo incluso religioso, exagerando un poco"<sup>56</sup>.

Debe hacerse un inciso en este momento para recordar que el trabajo Almarcegui se puede incluir dentro de la estrategia taxonómica de la Réplica planteada en anteriores epígrafes; más en concreto, en relación con la última de sus acepciones: "Expresión, argumento o discurso con que se replica". Para esta investigación



LARA ALMARCEGUI  
*DIGGING*, 1998

<sup>54</sup> Virginia de Diego, "Entrevista a Lara Almarcegui", 12 septiembre de 2016. En "Anexos" de esta tesis.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem.

sus trabajos son claros ejemplos de esta tercera acepción de la Réplica, afirmación que queda corroborada cuando la artista habla de su trabajo, antagónico a prácticas más comprometidas con el sentimiento de lo sublime<sup>57</sup>.

En contraposición, aunque con algunas similitudes, se encuentra *Dunepark* (2009), de Cyprien Gaillard. Proyecto *site-specific* basado en la excavación y posterior re-enterramiento de un mismo búnker anteriormente cubierto por la arena de la playa de Scheveningen (La Haya, Holanda). En el caso de Gaillard, se usa maquinaria pesada para desenterrar el búnker, algo más cercano a las prácticas del Land art que mencionaba Almarcegui y que, por lo tanto, están directamente relacionadas con la posesión del territorio a través de la aplicación de poder sobre el espacio. Hacen eco las palabras de Almarcegui, que apuntaba, en la entrevista que realizamos, al poder como uno de los intereses fundamentales en la obra de Gaillard, y lo relaciona con el modelo de visitante prototípico de las ruinas de guerra, especialmente de los búnkeres: el hombre blanco y europeo<sup>58</sup>. Esta cita de Almarcegui resuena a Augé, a Virilio, y a Speer: "El arquitecto en el poder se ha convertido en el arquitecto del poder"<sup>59</sup>.

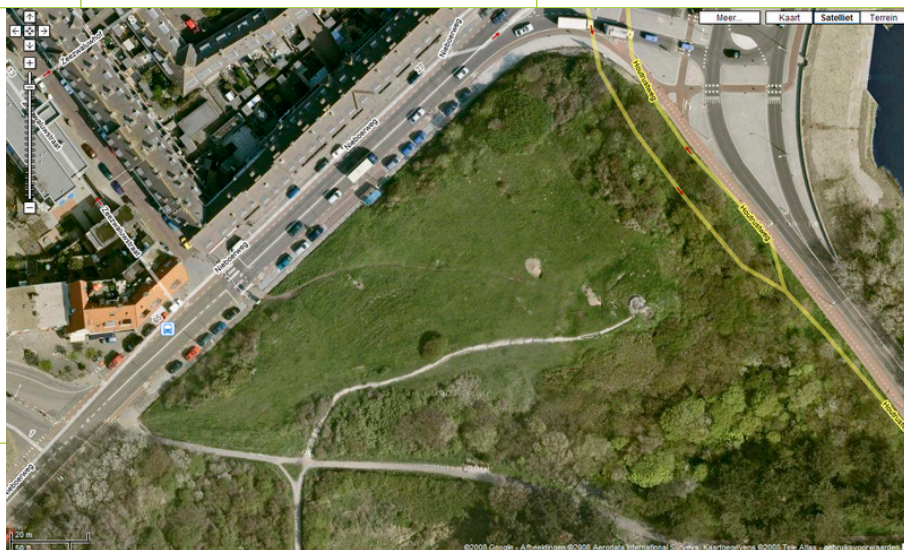
Este interés en prácticas más relativas al rito del poder que destila la obra de Gaillard, se puede también rastrear en *Untitled (Tooth)* y *Untitled (Tooth)* –ambas de 2012 y 2015– o en *Today Diggers Tomorrow Dickens* (2013). Casi como extensión fetichista de *Dunepark*, estas obras presentan dientes y palas de excavadora convertidos en Artefactos arqueológicos, rescatados de su ciclo biológico y salvaguardados tras la seguridad de la vitrina del museo.

<sup>57</sup> "¡Ah, la destrucción! Al poner en trozos, ves [...] Siempre he ido hacia la idea de destrozar. Tenía un amigo que hacía imágenes que había que adorar y yo, quizá por comparación, era más de destrozar cosas: me di cuenta de que quería hacer justo lo contrario. El arte es algo para tocar, mirar, hablar... no para adorar". (Ibidem).

<sup>58</sup> "Uno de tus proyectos, *Buried House*, es 'similar' al *Dunepark* de Cyprien Gaillard. ¿Qué similitudes y diferencias encuentras en ambos proyectos? Claro, iconozco a Cyprien! Y de alguna manera trabajamos juntos entonces. Cuando le invitaron a Holanda le hablé de los búnkeres y le presté mi guía de búnkeres... Creo que hay una diferencia fundamental, y es que él está interesado en el poder en su trabajo, es muy masculino. Recuerdo que en algún momento llegué a la conclusión: que no me interesaban los búnkeres: siempre me los enseñaba un hombre, blanco, y normalmente, de derechas y paramilitar... no es mi tipo, considero que debe haber un cierto intercambio entre el lugar y quien lo interviene". (Ibidem).

<sup>59</sup> "The architect in power has become the architect of power". (Virilio, op. cit., p. 58).

# CYPRIEN GAILLARD DUNEPARK, 2009



Más allá de este ejercicio de poder que destila *Dunepark*, lo interesante de esta intervención es considerar que su punto final, y la finalidad de la obra, no es puramente la recuperación de un búnker, sino su enterramiento y su devolución a un estado anterior<sup>60</sup>. Así, se limita la pose vertical sobre el objeto, circunscribiéndola al tiempo que el búnker permanece desenterrado; creándose un paréntesis temporal protector a la par que censor de esta actitud ante la ruina: 'no durará mucho', parece decir Gaillard. El antes se convierte en el después, y el clásico fin de la arqueología –desenterrar– en principio de la obra. La Historia (la recuperación del pasado) queda, de nuevo, enterrada y, de esta manera, subvertida: evita que la verticalidad de la pose devenga en una nueva posesión del objeto. "De alguna manera el ahora me parece más presente que la historia del pasado"<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Durante el transcurso de esta investigación se ha conocido que el re-enterramiento de Artefactos en yacimientos es una práctica relativamente habitual en la arqueología del último decenio: después de documentar la excavación y los Artefactos, se procede a volverlos a disponer en el lugar exacto donde fueron encontrados, y a cubrir todo de nuevo. Consultar: Pablo Rivas, 'La última trinchera', *El Salto online*, 6 de julio de 2018 [<https://elsaltodiario.com/>].

También Christodoulos Panayiotou reitera lo adecuado del método para la conservación de los restos de la cultura material. Se menciona esta práctica en relación con Gaillard no por tener los mismos objetivos, sino por utilizar este sistema y subvertir sus intenciones: algo similar al objetivo de las intervenciones de RAAAF que mencionaba David Habeats. (de Diego, 'Entrevista a David Habeats...', op. cit.).

<sup>61</sup> "Somehow the Now seemed to me more present than the history of the past" (Pfeffer, KW Institute for Contemporary Art [eds.], op. cit., p. 33).



FRANCIS ALÿS  
*SOMETIMES DOING  
 SOMETHING LEADS TO  
 NOTHING, 1996*



CYPRIEN GAILLARD  
*UNTITLED (TOOTH B), 2012*



MARCO-VC, BONN  
 TOESTEMMING  
*ALBERT SPEER Y ARNO  
 BREKER, 1940*





CYPRIEN GAILLARD  
DUNEPARK, 2009



Vuelta a otra escalera: *La Victoria de Samotracia*, situada al final de una escalinata. *El David* o el *Laocoonte*, ambos situados en lo alto de un pedestal: las grandes obras de arte a las que hay que venerar<sup>62</sup>. Tarea que se antoja sencilla, al producirse de manera natural con el simple gesto de mirar levantando la cabeza: nuestro maxilar quede abierto sin remedio. Y entonces: 'joh!'.

El trabajo del artista argentino Adrián Villar Rojas comparte problemas con estas hipótesis, con unas prácticas que reflexionan sobre las miradas, las estructuras de poder y los artefactos de la historia del arte. En este caso, se analizarán *The Theater of Disappearance* (2017) y *Two Suns* (2015)<sup>63</sup>.

*The Theater of Disappearance* (2017) consta (entre otros elementos) de una reproducción de la *Madonna del parto* (1450–1475) de Piero della Francesca, cuyo tamaño es originalmente reducido y que el artista convierte en una pintura de dimensiones gigantescas, ocupando los 530 m<sup>2</sup> del suelo de una de las salas del museo. Entonces, se produce el primer reposicionamiento: el cuadro de della Francesca, concebido para su contemplación sobre paramento vertical, es llevado al plano horizontal. La mirada frontal desaparece, poniéndola en duda como pose superior que todo lo abarca, ya que, gracias al cambio de escala y de plano, es, físicamente imposible ver el cuadro completo: Villar Rojas se ha asegurado de no facilitar la vista a través de ningún tipo de plataforma. Denegada la acción de contemplar, la acción que resta es, entonces, totalmente corporal: el movimiento a través y sobre la imagen, que es, inevitablemente, pisoteada por visitantes. Para contemplar cualquier parte del cuadro no basta con mirar hacia un lado o desde una distancia frontal prudencial: se ha de caminar hacia ese punto,



PIERO DELLA  
FRANCESCA  
*MADONNA DEL  
PARTO*, DESPUÉS DE  
1547

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> *The Theater of Disappearance* (2017) fue expuesta en exposición individual en la Kunsthhaus Bregenz, y *Two Suns* (2015) fue mostrada ese mismo año en la galería Marian Goodman en la ciudad de Nueva York.





ADRIÁN VILLAR ROJAS

MADONNA DEL PARTO (VISTA DE LA EXPOSICIÓN *THE THEATER OF DISAPPEARANCE*), 2017

pisando la misma obra. La degradación física de la pintura es inevitable, pero, ¿no es pisoteada (volviendo a la imposibilidad de la mirada igualadora), igualmente, por medio de nuestra mirada frontal, poderosa y totémica? La degradación física a la que está sometida la pintura –ya auspiciada y de esta forma materializada por el artista, que la presenta llena de agujeros y grietas hechas *ex profeso*, cual iconoclasta– frente a la degradación de la contemplación. "El proceso de agrandamiento de la pintura hasta convertirla en una pintura de suelo, una pintura que se puede navegar. Nunca vislumbra la totalidad de la misma, es una gran imagen. Entonces comienzas a emprender tu camino hacia la obra y te sitúas sobre la misma, encontrando los golpes en la pintura"<sup>64</sup>.

La exposición de Villar Rojas está concebida como un recorrido, de arriba hacia abajo, a través de las plantas del museo donde está expuesta. Los niveles inferiores, donde la iluminación es casi inexistente, insinúan principios oscuros a través de la simbología de la cueva (una sala llena de grafitis de todas las épocas, desde las pinturas rupestres hasta *pichação*<sup>65</sup>) o el sótano –de nuevo, el sótano– como el lugar de los siglos oscuros. A través de la escalera o de un ascensor –en esta época de lo inmediato– vamos ascendiendo por el edificio. La luz casi nula, distintiva de lugares como la cueva, trasmuta en luz rojiza, introducida muy pertinentemente por unas vidrieras con fotografías de 2046 de Wong Kar Wai. De esta manera, se llega a la última planta: "Y se hizo la luz". El plano superior como el plano de dios. Así, ¿qué mejor ídolo para representarlo que una copia del *David* de Miguel Ángel? Con esta escultura Villar Rojas presenta, irónicamente, el entendimiento de la Antigüedad como modelo de superioridad estética y ética que ya atesoró la

<sup>64</sup> "The process of enlarging the painting, and making it a floor painting, a painting that you can navigate. You never get to see the whole picture, it is a big image. And then you start to walk your way into the painting and stepping on the painting and finding hittings on the same painting [...]". (Kunsthhaus Bregenz, "Vermittlungsfilm: KUB 2017.02", Adrián Villar Rojas [<http://kunsthhaus-bregenz.at/>]).

<sup>65</sup> 'Pichação' es un tipo de grafiti contemporáneo brasileño. Para más información, consultar: Marcio Siwi, "Pixação: the story behind São Paulo's 'angry' alternative to graffiti", *The Guardian online*, 6 de enero de 2016 [<https://theguardian.com/>].



POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	187
		<p>cultura occidental desde el siglo XV. Para empezar, la copia del <i>David</i> está 'incompleta', aunque, ¿cómo saber que lo está, y que no es una traducción del siglo de los descubridores de la estatua? El artista ha decidido amputarle todo el cuerpo –a excepción de las piernas– y situar la escultura en un extraño podio con dos rampas, las cuales parecen haber sido utilizadas por las piernas de este <i>David</i> para apostarse en su término más alto. De cortes rotundos y brutalistas –desde el plano frontal parecen dos de los brazos de una estrella, o rayos proyectados desde los pies del dios– el pedestal dota a la pieza de un aire tiránico, que acogería la representación de cualquier líder de una condición tiránica. ¿No es la Antigüedad un dictador?</p> <p>El mármol de la escultura perpetúa la asociación –una traducción 'errónea'<sup>66</sup>– de la estatuaría clásica con el color blanco, a lo que se añade una iluminación intensamente nívea, más propia de un hospital o, incluso, de un sanatorio, como afirma el propio artista<sup>67</sup>. La temperatura fría de la luz crea una atmósfera densa, más acorde con las plantas inferiores de la exposición de lo que se podría esperar. En este entorno claustrofóbico, más propio de un ambiente nuclear o de una película de ciencia ficción –el propio artista remite a <i>2001 Space Oddisey</i> como referente–, se encuentra el detalle que confirma el pacto ficcional con la obra, y ratifica la mirada crítica del artista sobre toda la instalación. Más allá del <i>David</i>, el pedestal, la luz blanca o la inquietante quietud de mausoleo, dos pequeñas crías de gato, clara referencia a Koons, jueguetean a los pies de la obra. Como referente de la distracción por antonomasia en la era de Internet<sup>68</sup>, los gatos separan del <i>David</i>, cuerpo sin cuerpo. Sitúan en el territorio de lo virtual, enfatizando el aura ficcional que transpira toda la pieza.</p>
<p><sup>66</sup> Se ha añadido el adjetivo 'erróneo' para enfatizar el error de lectura wincklemanniano acerca del color blanco de la escultura neoclásica. (Wincklemann, op. cit.). Y decimos enfatizar porque ¿qué traducción no es, de alguna forma, errónea? "Nada en inglés puede capturar la morosa superficie apasionada de una elegía romana". (Anne Carson, cit. en Gabriela Speranza, <i>Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo</i>, Anagrama, 2017, p. 170).</p> <p><sup>67</sup> "In this case we are only having artificial light, and the fluorescent light we pull it down [...] creates a kind of hospital sanatorium-like tension which I love! Feels very creepy here". (Kunsthaus Bregenz, op. cit.)</p> <p><sup>68</sup> "I suggest that their wide availability as a toll of procrastination softens (and thus strengthens) capitalism and the imperative for 24/7 productivity [...]. Cute animal media are routinely dismissed as frivolous and irrelevant at best, and the portent of the "downfall of modern society" at worst (Zimmerman), ushering in a world of apathetic complacency. In March 2014, a Nueva Yorker cartoon featured a man and a woman in a living room staring at a television with shocked expressions, captioned with 'it's finally happened'. They've replaced the nightly news with cat videos". (Allison Page, "This Baby Sloth Will Inspire You to Keep Going. Capital, Labor and the Affective Power of Cute Animal Videos", en Joshua Paul Dale et al. [eds.], <i>The Aesthetics and Affects of Cuteness</i>, Routledge, 2016, p. 77).</p>		



ADRIÁN VILLAR ROJAS  
*TWO SUNS II*, 2015



Otro *David* lleva hasta *Two Suns* (2015), la segunda obra a destacar del artista argentino. Tras atravesar otro suelo defectuoso (del que se hablará más tarde), en esta ocasión el visitante localiza otra copia del *David*; esta vez a modo de estatua tumbada, reposa sobre dos peanas. En *Two Suns*, las rebeliones en la figura y mitologías del *David* componen un mayor número de capas que en su intervención anterior. La llegada hasta la pieza ocurre casi como si de una nueva Accademia –subvertida– se tratara. Al recorrer el largo pasillo casi a oscuras, sus paredes, en lugar de mostrar a los esclavos ricamente iluminados, están cubiertas de cortinas que cuelgan generosamente. El uso de la luz al final del túnel funciona de manera similar a su anterior instalación: se levanta el telón (otro reposicionamiento, de lo horizontal de correr las cortinas a la metáfora del telón vertical): aparece el *David*.

La postura de la estatua funciona como una especie de sedición. Tumbada, en este caso, sobre su lado izquierdo, en contraposición con el *David* 'original', erguido, vertical y erecto, como imagen casi divina de lo masculino. Los genitales de la escultura, a plena vista en la estatua de Miguel Ángel, son tapados de manera pudorosa en la versión de Villar Rojas, que superpone la pierna derecha por encima de ellos. De figura vertical y fálica –exhibiendo el genital–, se transfigura a figura horizontal, en una postura pasiva. Los genitales quedan fuera del alcance de la vista. Conjuntamente con la horizontalidad de la pieza y su gesto, hay un elemento más que confirma la pasividad mencionada: el *David* tiene los ojos cerrados. ¿Está dormido o está muerto? Aunque la figura durmiera en un sueño plácido, Villar Rojas se encarga de matarlo de otro modo: el material de la escultura, una mezcla de cemento con barro sin cocer, acelera y asegura el proceso de colapso de la pieza.

ADRIÁN VILLAR  
ROJAS

*TWO SUNS* (DETALLE),  
2017



ADRIÁN VILLAR  
ROJAS

*TWO SUNS*, VISTA DE  
EXPOSICIÓN, 2017







¿Qué mejor forma de romper con el *David*, y toda la tradición que representa, que presentándolo muerto? El pie al final del pasillo, cual fragmento obsceno que se rebela y cae más allá de la mesa de autopsia. *Anche le statue muoiono*: como en el título de la exposición anteriormente mencionada, también las estatuas mueren.

Para cerrar este capítulo, concluir recordando algunas de las características comunes a estas prácticas que funcionan bajo el epígrafe de posesión/posición.

ADRIAN VILLAR ROJAS  
*TWO SUNS*, VISTA DE  
EXPOSICIÓN, 2017



En primer lugar, estas prácticas se materializan, parcial o completamente, como Ruinas. Si, formalmente, son similares a estas, su verdadera diferencia queda marcada en el abismo conceptual que produce que sean creadas, entendidas y contempladas desde otro lugar y otro tiempo: este lugar y este tiempo, los de este instante. Las materialidades de estas prácticas están creadas a través de una mirada (horizontal), y en una actitud no-colonial, igualadora y abierta al diálogo considerando, así, al Artefacto sujeto. En contraposición, la Ruina, producto de una pose vertical, coloniza lo que en el espacio inferior o superior venera y, así, construye. La pose vertical es inherentemente posesiva. Esta es la verdadera fetichización que transforma el resto en Ruina y muestra la ausencia de la mirada: no desaparecida sino, inexistente.

Este es pues el primer cambio de naturaleza en la materialidad: cambio espacial, seguido por el cambio espiritual –es, a esto, lo que se refiere el concepto de 'posicionamiento'– y trabajo desde un tiempo distinto, que es este. El segundo gran cambio, propiciado por la mirada, es el entendimiento de la materialidad –antes Ruina– como sujeto, no como objeto. La materialidad, así, no posee en sí misma las respuestas ni las definiciones, sino que es sujeto activo que cuestiona, incluso a sí mismo y a su contexto. Este ente, que se habría de proponer como fin de cualquier disquisición y caso cerrado del poder de la academia –la ciencia, la Historia–, se convierte en principio, en un inicio hacia la especulación.



POSICIÓN/POSESIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	195
		<p>La Historia (la recuperación del pasado) queda, de nuevo, enterrada y, de esta manera, subvertida: evita que el peso de su verticalidad devenga una nueva posesión del objeto. "El Ahora parece más presente que la historia del pasado"<sup>69</sup>. También la arqueología como ciencia –su metodología y línea temporal– queda expuesta a cuestionamientos especulares. El fin –omega– de la arqueología, desenterrar, se torna alfa –ahí se encuentra el caso de <i>Digging</i>, de Lara Almarcegui. Enterrar se convierte en omega llegando a conformar, paradójicamente, intentos de conservación: a ello remite la práctica de <i>Dunepark</i> de Cyprien Gaillard.</p>
		<p>Aunque la mayoría de los ejemplos de este capítulo se han dedicado a materialidades nuevas (aunque con formalismos pretéritos), se deben recordar los ejemplos presentados en los que la Antigüedad queda vigente de manera casi literal. <b>Presentes en esta investigación</b> por su tono reflexivo, funcionan como ejercicios de crítica a los cánones arcaicos a través de humores que cuestionan, horizontalizan, degradan o destrozan los ejercicios de poder y superioridad ética y estética de ese mismo pasado (occidental). También avanzan las preguntas de siguientes capítulos, al abrir una línea de trabajo hacia el concepto de lo 'incompleto' y lo 'interpretable', relativo a los Artefactos arqueológicos. Las instalaciones <i>The Theater of Disappearance</i> y <i>Two Suns</i> de Villar Rojas se encuentran en esta línea de trabajo.</p>
		<p>Luchando contra la dictadura de la institución-Antigüedad y sus figuras dicotómicas, todas las prácticas presentes en este epígrafe hacen inútil la vieja terminología asociada a la categoría de 'Ruina', enfatizando la necesidad de una nueva taxonomía, que en este capítulo ha quedado ampliada a través de la inclusión de un nuevo epígrafe espacial-espiritual: el concepto del (re)posicionamiento.</p>

CAPÍTULO 2	LA RUINA COMO RÉPLICA	196
<p>Durante todo este capítulo se han identificado una serie de prácticas que, a través de reposicionamientos espaciales y metafóricos, han añadido un nuevo nivel inferior al sistema taxonómico que se está planteando en esta tesis como hipótesis central.</p> <p>Las prácticas artísticas presentes en este capítulo se liberan de la mirada vertical gracias a ese reposicionamiento –al que la Ruina, como objeto pasivo, quedaba sujeto–, alzándose como objetos/sujetos igualados al que los contempla. La horizontalización de las prácticas resultantes debido al reposicionamiento es conseguida a través de varios procesos: subvirtiendo prácticas verticales de destrucción del objeto, que ya no terminan con el mismo, sino que lo reconocen (RAAAF, Gaillard); descendiendo físicamente hacia la ruina (Almarcegui) o cambiando el eje de exposición del objeto (Villar Rojas).</p> <p>Destacar y definir estas prácticas de reposicionamiento es de gran importancia para esta investigación pues, además de añadir, como se mencionaba, un nuevo nivel inferior taxonómico a la clasificación que se está planteando, estas prácticas artísticas presentan una serie de procesos que ayudan a la liberación del objeto como sujeto pasivo y sometido; todos ellos útiles y extrapolables herramientas en la desactivación de la Ruina.</p>		



**TRADUTTORE/TRADITORE**



DESPUÉS DE INTENTARLO DURANTE AÑOS,  
LLEGUÉ A PENSAR QUE LA TRADUCCIÓN  
ES COMO UNA HABITACIÓN, Y NO  
PRECISAMENTE DESCONOCIDA, EN LA QUE  
UNO AVANZA TANTEANDO EL INTERRUPTOR  
DE LA LUZ. CREO QUE NUNCA TERMINA...  
MERODEAR EN TORNO AL SENTIDO DE  
UNA PALABRA, MERODEAR EN TORNO A  
LA HISTORIA DE UNA PERSONA. ES INÚTIL  
ESPERAR UN FOGONAZO DE LUZ. LAS  
PALABRAS NO TIENEN INTERRUPTOR. APENAS  
UNOS BREVES RAPTOS EN LA OSCURIDAD<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Speranza, op. cit., p. 158.

VÍCTOR HUGO DEFINIÓ LA DESTRUCCIÓN  
COMO UN TIPO DE SUICIDIO Y RESUMIÓ LA  
INTERPRETACIÓN DE SU CONTEXTO SOCIAL  
CON LA RESPUESTA DE UN INCENDIARIO, AL  
CUAL LE HABÍA EXPLICADO QUÉ SIGNIFICABA  
UNA BIBLIOTECA PARA LA EMANCIPACIÓN  
DE LA HUMANIDAD: 'NO SÉ LEER'<sup>2</sup>

<sup>2</sup> "Victor Hugo defined the destruction as a kind of suicide and summarize his interpretation of its social background with this response by an incendiary, to whom he had explained what a library meant for the emancipation of mankind: 'I cannot read'" (Gamboni, op. cit., p. 40).

<sup>6</sup> Alfred Gell, "Sobre el arte ornamental", *CONCRETA*, vol. 7, 2016, pp. 55-71.

Al asumir esta afirmación, la Ruina y el Artefacto quedan definidos, simultáneamente, como objeto/texto/significado, entes no-lineales a los que se llega a través de una conversación y acuerdo entre varias temporalidades: cuándo se ha hecho el objeto, cuándo se ha usado y cuándo se ha interpretado. La pregunta clave es entonces: ¿cómo traducir adecuadamente esos restos? Más precisamente, ¿es posible traducir adecuadamente? ¿Qué entendemos por 'adecuadamente'? Las dificultades encontradas en este camino son, desde luego, diversas si lo que se pretende es encontrar 'la traducción': el texto. A partir de aquí se expondrán una serie de conflictos generados por el choque entre nuevas prácticas artísticas y el dominio tradicional de la arqueología, traducidos en estrategias o caminos de trabajo para una serie de artistas, creados ante la insuficiencia de la taxonomía tradicional existente, relativa a los préstamos entre arte y arqueología y, más concretamente, al campo de acción de la obra como texto que descifrar:

"La traducción sigue siendo una tarea inacabada e inacabable, cada generación, cada nuevo grado de evolución de las lenguas pide una renovación de las traducciones: la renovación viene siempre de la mano de *algo* insatisfactorio que se cree que puede aplacarse mediante una obra que si deja resueltos algunos problemas, deja otros sin resolver, o da a luz otros que quizá antes no existían"<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Dámaso López García, 'Prólogo' en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción: antología de textos*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 21.



## 1. El vacío del fragmento

La primera dificultad es la que genera el trabajo con restos, es decir, fragmentos. "La historia escrita se refiere a acontecimientos irrecuperables, imposibles de rescatar"<sup>8</sup>: al encontrar exclusivamente partes de una totalidad material, ¿cómo tener una visión completa? ¿Cómo leer los huecos en la narrativa? "¿Qué es la Antigüedad en Roma si no un gran libro cuyas páginas han sido destruidas o arrancadas por el tiempo, dejando a la investigación moderna el rellenar sus vacíos, conectar sus huecos?"<sup>9</sup> Pocas veces es encontrado íntegramente el objeto destruido, centro de la investigación arqueológica. Aunque se llegara a hallar, el potencial desacuerdo a la hora de encontrarle un significado unívoco (que ha de acordarse y re acordarse de manera no-lineal entre tres partes, tres lugares y tres temporalidades<sup>10</sup>) es una contingencia *ad nauseam*: podemos encontrar objetos con vacíos, pero también combinaciones infinitas entre las partes encontradas. La conclusión es inevitable: la imposibilidad de acordar un significado único, una única traducción.

## 2. La falsificación

Al concluir que todas las traducciones son plurívocas, puede, por esta misma razón, extrapolarse que no existe una –ninguna– traducción única. "La interpretación, aunque el objeto de estudio no esté deteriorado, es difícil. Pero ¿qué sucede si además se duda de la autenticidad del material?"<sup>11</sup>. El resultado es una la ineluctable lectura errónea, con dos variedades distintas: la casual o la causal.

<sup>8</sup> Kubler, op. cit., p. 132.

<sup>9</sup> Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, cit. en Dillon, op. cit., p. 55.

<sup>10</sup> La triada de la que hablamos: dónde/cuándo se creó el objeto, dónde/cuándo se encontró y dónde/cuándo se interpretó. "The perpetual act of re-excavating, and re-sorting and re-contextualizing". (Bill Brown, "Anarchaeology: Object Worlds & Other Things, circa Now", en Roelstrate [ed.], op. cit., p. 256).

<sup>11</sup> Ceram, op. cit., p. 20. Es muy pertinente este ejemplo y mención del autor, considerado uno de los grandes divulgadores de la arqueología durante la década de los 70 del siglo XX. Curiosamente su obra más famosa, *Dioses, tumbas y sabios*, fue escrita bajo pseudónimo para distanciarse de lo publicado bajo su nombre real, Kurt Wilhelm Marek, bajo el que escribió variedad de títulos en defensa del Tercer Reich. No olvidemos que la arqueología fue una de las disciplinas que justificó la invasión y ocupación del territorio por parte del ejército nacional-socialista, teorizadas por el arqueólogo Gustav Kossinna: "Kossinna proposed cultural diffusion as a process whereby influences, ideas and models were passed on by more advanced peoples to the less advanced with which they came into contact. This concept, wedded to Kossinna's Kulturkreis theory, the identification of geographical regions with specific ethnic groups on the basis of material culture, lent theoretical support to the expansionist policies of Nazi Germany. 'Distribution maps of archaeological types became a convincing argument for expansionist aims: wherever a single find of a type designated as Germanic was found, the land was declared ancient German territory.'" (Sklenar 1983: 151). (Bettina Arnold, "The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazi Germany", *Antiquity*, vol. 64, n° 244, septiembre de 1990, pp. 464-478).

La primera, la casual, resulta en un error inintencionado, sin ulteriores motivos más que la propia malinterpretación. Un ejemplo es la broma sufrida por el profesor Beringuer a manos de sus alumnos, en un doble engaño transhistórico, ya mencionado en capítulos anteriores. Se vuelve a reproducir:

"Cuarenta años después tiene efecto aquel curioso error de un sabio que tomó aquellos entretenimientos como el texto original egipcio de la época de los Antoninos, comentándolo eruditamente. ¡Resultó ser una transcripción francesa del libro alemán de Beringer sobre los fósiles!"<sup>12</sup>.

Asimismo se encuentra la causal, cuya traducción 'errónea' resulta de una agenda (política) ulterior: "Pronuncié aquello basado en mi conocimiento de aquel momento, pero en 1991, cuando encontré los papeles de Eichmann, no lo volví ni lo he vuelto a declarar. Los nazis sí asesinaron a millones de judíos"<sup>13</sup>.

¿Cuáles son los motivos ocultos detrás de las falsificaciones? En un momento en el que, más que nunca, lo escrito es editable<sup>14</sup> y, por ende, cuestionable<sup>15</sup>, cabe preguntarse si no lo ha sido siempre. O, ¿no parte la hermenéutica de la posibilidad de editar<sup>16</sup>?



<sup>12</sup> Ceram, op. cit., p. 63.

<sup>13</sup> "I said that then based on my knowledge at the time, but by 1991 when I came across the Eichmann papers, I wasn't saying that anymore and I wouldn't say that now. The Nazis did murder millions of Jews". Este es precisamente el camino utilizado por David Irving en su acusación (convertida en defensa) contra Deborah Lipstadt en el caso David Irving vs. Penguin Books y Deborah Lipstadt de 1998, en la que argumentaba una mal lectura o traducción de los hechos sin ningún ulterior motivo (político): la negación de que el Holocausto hubiera existido ("Holocaust denial Irving is jailed", *BBC online*, 20 de febrero de 2006 [<http://news.bbc.co.uk/1/>]).

<sup>14</sup> Chris Wilson, "Why Wikipedia is in Trouble", *TIME online*, 14 de enero de 2016 [<http://time.com/1/>]. Y: "What Wikipedia is not", *Wikipedia*, 22 de agosto de 2018 [<https://en.wikipedia.org/>].

<sup>15</sup> "Efectivamente, un núcleo importante de la producción artística contemporánea aspira a desarrollar obras y circunstancias desde las cuales sea posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido". (Chus Martínez, op. cit., p. II).

portante la mención de este autor por su relación con la metodología usada en esta tesis, el método abductivo de Peirce. María Rosario Martí Marco, (ed), *Friedrich Schleiermacher: Teoría Hermenéutica completa*, Instituto Juan Andrés, 2019.

<sup>16</sup> Hablando de la relación entre hermenéutica y traducción, se ha de mencionar la figura de Schleiermacher, para el cual la teoría hermenéutica siempre posee una parte de 'método adivinatorio' (hipotético, o abductivo, si retomamos la terminología peirciana) que, efectivamente introduce la posibilidad de la imaginación. Es im-



"Los escritores difunden una verdad más alta que la simple realidad, y no se basan solo en la Historia, sino que toman como modelo la mitología en todas sus formas, y la transforman, adornándola con elementos propios, para que así adquieran un valor artístico. Tal ha sido el concepto que se tenía del 'historiador de la antigüedad'"<sup>17</sup>.

Ambas dificultades planteadas (las dos formas de lectura erróneas) aparecen por la necesidad de traducción<sup>18</sup>. Pero, ¿y si ya no importara? Tras sempiternos intentos y ante la imposibilidad misma como mito fundacional, ¿por qué seguir empeñándonos en una posibilidad fingida? ¿No es una traición cada mera interpretación? En los siguientes párrafos se mencionarán algunas prácticas artísticas que, como el adagio *Traduttore, traditore*<sup>19</sup> apunta, están basadas en el credo de la traducción como imposibilidad, al menos, de un significado único (metafóricamente, un solo texto, una Historia).

Prosiguiendo con la línea de investigación planteada anteriormente, se persiste en traducir estas dificultades de transcripción en estrategias de trabajo. Los artistas y las obras presentes en estas líneas entienden estos conflictos como oportunidades y, como se precisaba con anterioridad, donde la disciplina arqueológica queda estancada en un callejón sin salida (incluso en sus vertientes teóricas más afiladas, como lo posprocesual), estas prácticas entienden ese final como principio desde el que trabajar.

LA SIRENITA SE PEINA  
CON UN TENEDOR:  
"TODAY'S SPOON  
IS TOMORROW'S  
WONDROUS RELIC"<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Ceram, op. cit., p. 38.

<sup>18</sup> De nuevo, resuena la frase de González-Ruibal: "Cualesquiera que fueran los pensamientos de Foucault o Freud al respecto, los arqueólogos no 'documentan e interpretan el pasado'. Documentan los restos del pasado en el presente, y eso es algo que todavía necesita ser interpretado". (González-Ruibal, "Time to Destroy...", op. cit., p. 264).

<sup>19</sup> Giusti, op. cit..





## CARLOS AMORALES OCARINAS, DEL PROYECTO *LIFE IN THE FOLDS*, 2017

Empezando con la primera dificultad –el problema del vacío en los fragmentos–, cabe hablar del artista mexicano **Carlos Amoraless**. Su trabajo está principalmente centrado en el lenguaje y la imposibilidad o posibilidad de comunicación a través de formas codificadas 'no reconocibles'<sup>21</sup>. Así ocurre, por ejemplo, en *Life in the folds* (2017). En palabras del propio artista: "He investigado el proceso por el cual la escritura es codificada a través de la invención de una forma abstracta de tipografía como estrategia para preservar contenidos que estarían silenciados si fueran legibles"<sup>22</sup>. Fundamental en su obra es la tipografía, que representa gráficamente la sombra de un fragmento<sup>23</sup>, siendo este, precisamente, el mensaje que destila: los textos que forman nuestra cultura están compuestos de y por Ruinas. Es el propio lenguaje formándose desde la Ruina misma: 74 piezas de cartón, restos de otros cortes, pero que bien podrían ser formas de pedazos de vasijas de barro rescatadas de la tierra. ¿Cómo entender la totalidad de un mensaje que está compuesto por pedazos sacados de contexto?

## CARLOS AMORALES OCARINAS, DEL PROYECTO *LIFE IN THE FOLDS*, 2017

En una de las instalaciones, cada una de las piezas propuestas –que funcionan como letras y símbolos de puntuación– es convertida en ocarina. De cada pieza brota un sonido diferente. No es coincidencia que el artista haya elegido ocarinas como instrumento musical: "Existe una correspondencia en las propias ocarinas entre símbolos y figuras"<sup>24</sup>. Otra vuelta de tuerca al lenguaje –y su capacidad de comunicación– pues, aunque las piezas sean visibles y audibles, no son entendibles; al menos en un sentido narrativo ortodoxo. La única opción es, entonces, existir a través del sentido auditivo, como sonido. Como vuelta a una fase de comunicación anterior al lenguaje de los hombres<sup>25</sup>. Vuelta a la oralidad.

<sup>20</sup> Jonathan Jones, "Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – a titanic return", *The Guardian online*, 4 de junio de 2017 [<https://theguardian.com/>].

<sup>21</sup> "His practice engages in various forms of translation, whereby instruments transform into his film's characters, letters become shapes, and narratives unfold as non-verbal actions. Amoraless used his Liquid Archive as the basis for many of his explorations – an archive he generated for over ten years starting in 1998, comprised of shapes, lines and nodes instead of words. Beyond the Liquid Archive, he has developed other alphabets and systems, which he employs to translate texts that range from museum wall labels to short stories. His pieces exist in a world of their own making, parallel to ours, constantly evolving at the same rhythm as their production process". ("Biography. Carlos Amoraless", *Kurimanazutto.com* [<http://kurimanazutto.com/>]).

<sup>22</sup> "I've researched the way in which writing is encrypted by inventing a form of abstract typography as a strategy to preserve contents that would be silenced if they were in legible form" (*"Life in the folds"*, *57th International Art Exhibition. Viva Arte Viva*, 2017 [<https://bienaldivenecia.mx/>]).

<sup>23</sup> De hecho, el periódico de la exposición recoge partes de *The Cursed Village*, video presente en la muestra y realizado con recortes de papel que proyectan sombras chinecas. En el periódico la idea de sombra está realizada utilizando un negro más bajo en opacidad y cuyas formas, al solaparse, crean un efecto de multiplicación en el tono.

<sup>24</sup> "It's no coincidence that the artist chose ocarinas as a musical instrument: 'There is a correspondence in these ocarinas between symbols and figures. They're popular, simple and common instruments, and they all have different shapes

just like the characters of a language. They're intimate. They're played by breathing into them, as if they had a spirit or soul of their own' says Amoraless". (Gabi Scardi, "Life in the folds", *Domus*, mayo de 2017 [<https://www.domusweb.it/>]).

<sup>25</sup> Consultar: Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, 1991, pp. 59-74.



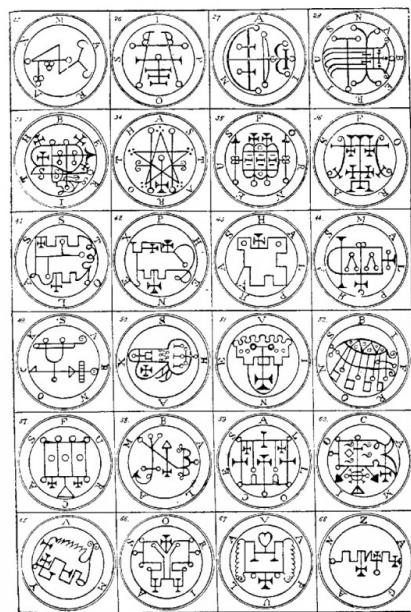
Otra de las piezas que formulan la obra es un periódico maqueto 'a la manera tradicional' pero cuyo contenido está codificado por un lenguaje privado<sup>26</sup>. Al utilizar este medio, no cabe sino preguntarse si esta imposibilidad de entender el mensaje es una metáfora que refiere a las posibles prácticas de ocultación de información por parte del medio de comunicación en sí mismo, el periódico. Cuestionamiento que conecta con la segunda forma de leer erróneamente (la causal) planteada en este capítulo: el posible y probable error de lectura provocado por la presencia de un objetivo ulterior, en este caso, la denuncia de los eufemismos del lenguaje en los medios de comunicación, que persiguen unos determinados objetivos políticos. Aunque, a priori, esta idea de la crítica al medio periodístico sea la más obvia, no se ha de olvidar que, en esta traducción, las palabras del artista señalan hacia otra dirección –orientación compartida por esta investigación–, ya que este problema de ocultación de información –quizá importante en otro tiempo– queda desactivado en este contexto, proponiendo, en su lugar, una nueva definición de censura (agente, en principio, destructor) no como agente ocultador de la información, sino como agente protector, a través de una lengua en que la propia ocultación gráfica del mensaje (el fragmento) preserva el contenido mismo<sup>27</sup>.

En otra de sus instalaciones, *Coal Drawing Machine*<sup>28</sup> (2004), Amorales presenta una serie de máquinas que dibujan con carbón símbolos sobre tela –reconocibles por su forma como figuras geométricas; no por su significación– y que, a través de su repetición y traslación, terminan convirtiéndose en patrones.

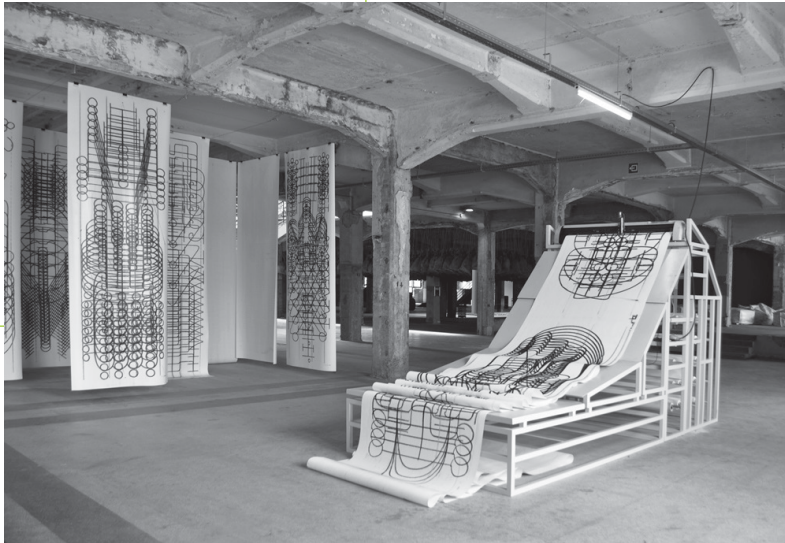
<sup>26</sup> \*Por tanto, lo exacto de la idea de un lenguaje privado no es que alguien no pueda sentir o hablar en relación a los demás, sino que sus palabras puedan ser entendidas únicamente por quien las maneja y no por nadie más, de ahí que se caracterice el lenguaje como algo privado. Es admisible pensar que alguien tenga una manifestación de lenguaje privado, pero que este no tenga un sustento teórico'. (Julio César López Jaimes, *Wittgenstein: la estética y el problema de la expresión*, Ediciones USTA, 2012).

<sup>27</sup> A apuntar otro tema de investigación fascinante: la diferencia entre censurar y proteger la información: como en el famosísimo caso de la *Cabeza de Meroë*. Quede esta pista por si futuros lectores se interesaran en recoger la invitación.

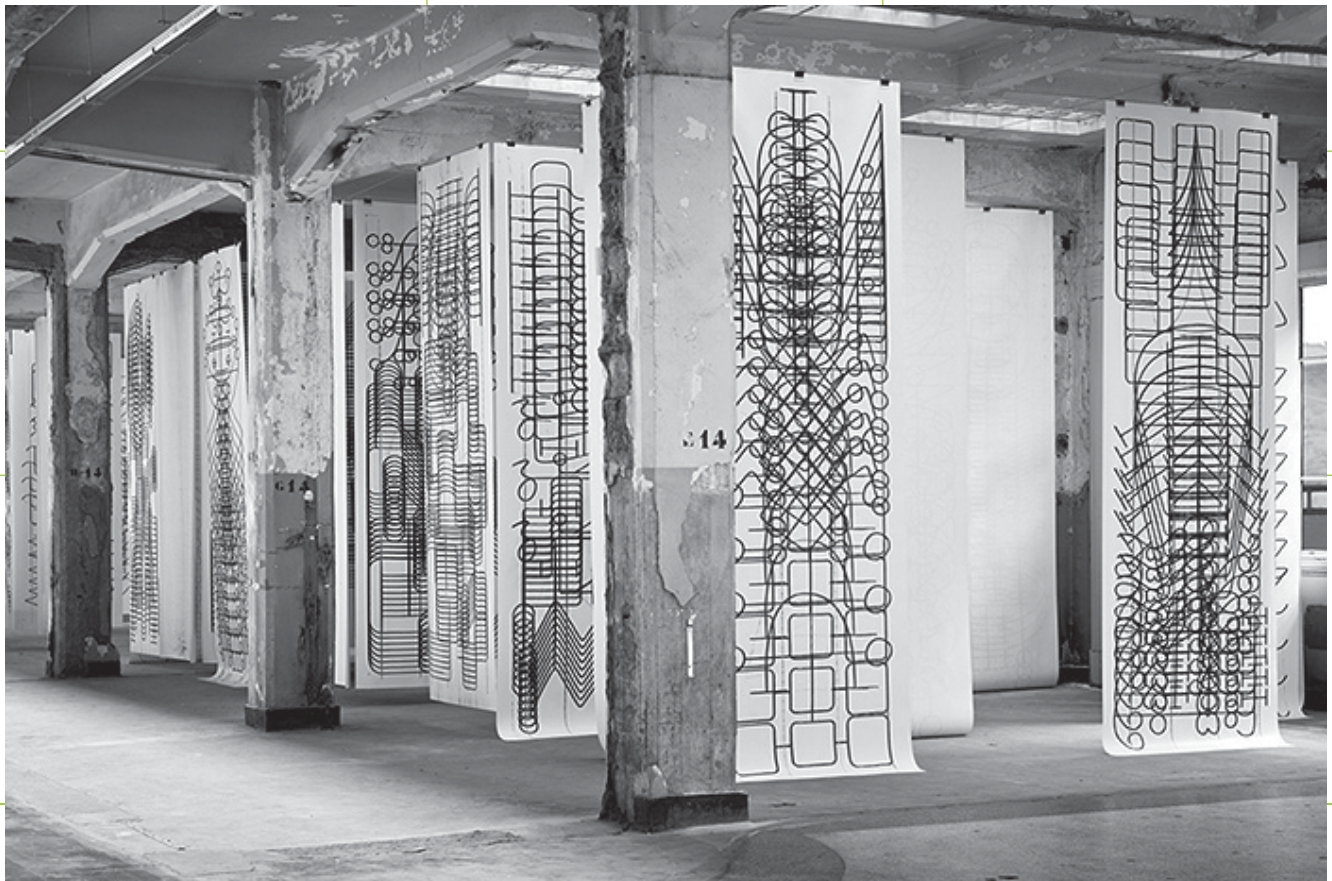
<sup>28</sup> Presentada por primera vez en la antigua mina de carbón de Waterschei (Bélgica) durante la *Manifesta9. The Deep of the Modern* (Limburg, Bélgica), del año 2012.



ANÓNIMO  
ARS GOETIA (DEL  
LESSER KEY OF  
SOLOMON), SIGLO XVII



CARLOS AMORALES  
COAL DRAWING  
MACHINE, 2004



Algunas de estas telas dibujadas son posteriormente colgadas en la sala de forma vertical, convirtiéndose en paredes patrocinadas que forman un laberinto. El patrón que configuran las figuras está formado por elementos simples que, a través de su repetición y traslación, se convierte en un patrón complejo: "Un proceso que bien puede no tener fin, pues el patrón es inagotable"<sup>29</sup>. Pero, ¿qué es ese patrón? ¿Qué significan sus símbolos, como lenguaje? ¿Contienen algún tipo de función apotropaica? Acerca de esta última pregunta, es el mismo autor el que habla de esta función mágica del patrón: "Los dibujos son muestras repetitivas de símbolos mágicos para la invocación demoníaca"<sup>30</sup>, poniendo como ejemplo el *Ars Goetia*<sup>31</sup>.

Continuando con esta hipótesis de la imposibilidad de acordar un significado unívoco –o una única traducción–, proponemos recorrer el proyecto *The Immaterial Material* (2014), de Fran Meana. La obra consiste en una serie de planchas de cemento que muestran una serie de figuras, simbología geométrica que en un primer paso se reconoce como tal (y que remite al mencionado *Coal Drawing Machine*, de Amoraes). El siguiente paso es, por supuesto, cuestionar si estas figuras tienen significado más allá de la pura geometría. Aparentemente encargadas por el pedagogo Andrés Manjón<sup>32</sup> a principios del siglo XX, funcionaban como material de enseñanza para los alumnos del colegio de Arnao y sus padres. Allí se dialogaba –entre maestros, padres y alumnos–, supuestamente, acerca de los principios de enseñanza, relativos a disciplinas como la geografía, la geometría o la gramática. Pero la traducción de esos símbolos en mensaje se perdió más allá de los asistentes a estas sesiones del colegio, pues no existe documentación de aquellas deliberaciones.

<sup>29</sup> Gell, op. cit. 6, p. 60.

<sup>30</sup> "The drawings are repetitive patterns of magic symbols that can invoke demons but which also are considered to be the predecessors of the electronic circuits that are in use today". ("Coal Drawing Machine", *estudioamoraes.com* [<http://estudioamoraes.com/>]).

<sup>31</sup> *The Lesser Key of Solomon*, también conocido como *Clavicula Salomonis Regis* o *Lemegeton*, es un grimorio anónimo (o libro de hechizos) sobre demonología. Fue recopilado a mediados del siglo XVII principalmente a partir de materiales un par de siglos más antiguos. Está dividido en cinco libros: *Ars Goetia*, *Ars Theurgia-Goetia*, *Ars Paulina*, *Ars Almadel* y *Ars Notoria*. Consultar: Joseph H. Peterson (ed.), *The Lesser Key of Solomon: Lemegeton Clavicula Salomonis*, Weiser Books, 2001.

<sup>32</sup> Andrés Manjón (Sargentos de la Lora, 1846- Granada, 1923) fue un sacerdote, pedagogo y canonista español, recordado especialmente como fundador de las Escuelas del Ave María, dedicadas a proporcionar una instrucción elemental a los niños marginados. ("Andrés Manjón", *Biografías y vidas* [<https://www.biografiasyvidas.com/>]).

<sup>33</sup> Lorena Muñoz-Alonso, "Fran Meana", *FRIEZE*, 6 de junio de 2014 [<https://frieze.com/>].

<sup>34</sup> "Las esculturas de Meana (todos los trabajos de la serie *The Immaterial Material*, 2014) son reinterpretaciones fragmentadas (o 'traducción', como el artista prefiere llamarlas) de esos relieves". (Ibidem).



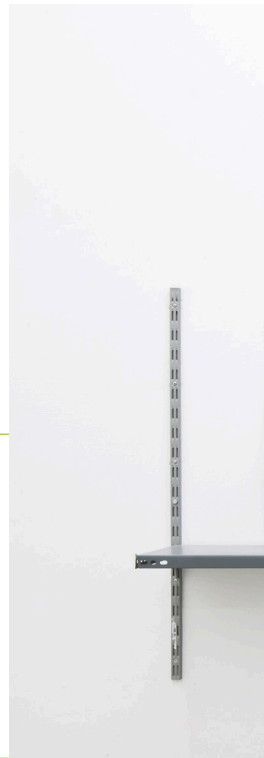
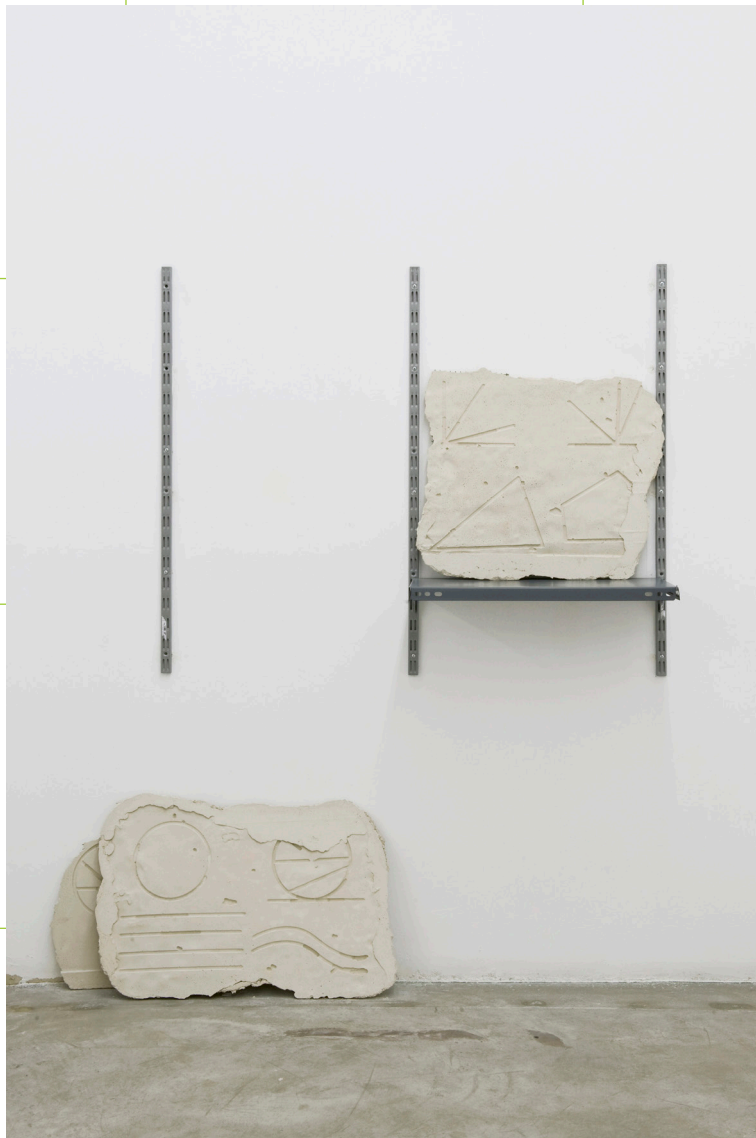
La Historia como evento irrecuperable que, en realidad, Meana no pretende recuperar –si no quizá habría recuperado directamente la ruina de la placa– sino reactivar, acumulando en cada reactivación una nueva capa de traducción, un nuevo acuerdo transtemporal. En palabras del propio artista: "No me preocupa la veracidad o el realismo, si no es para evidenciarlos como constructos"<sup>33</sup>.

Así, las piezas de *The Immaterial Material* (2014) no son fragmentos de Historia recogidos e interpretados, por lo que no pueden ser categorizados como Artefactos arqueológicos, aunque su forma recuerde a ello, pues trabajan como moldes. Tampoco funcionan como fracciones de un Artefacto arqueológico mayor –que necesita ser completado para ser entendido–, sino como piezas completas en sí mismas: cada una de ellas, incluso independientemente unas de otras, cuenta la misma historia que narrarían todas juntas. Como evidencia de la contingencia de la imposibilidad de recuperar la totalidad del mensaje, no se perciben como Artefactos que cuentan y/o demuestran una Historia (lo que ha pasado), sino como objetos-mónada en los que la importancia capital reposa en lo especulativo, ficción construida. La Historia, como ente no recuperable por la que ni siquiera transitar en busca de una exoneración. Artista y profesor devienen traductores<sup>34</sup>,

creadores de constructos. El propio pedagogo afirmó que el maestro podía ser formador o deformador de 'caracteres': personalidad, sí; pero también, escritura.

FRAN MEANA  
FM/I 216O/U, DEL  
PROYECTO *THE*  
*IMMATERIAL*  
*MATERIAL*, 2014







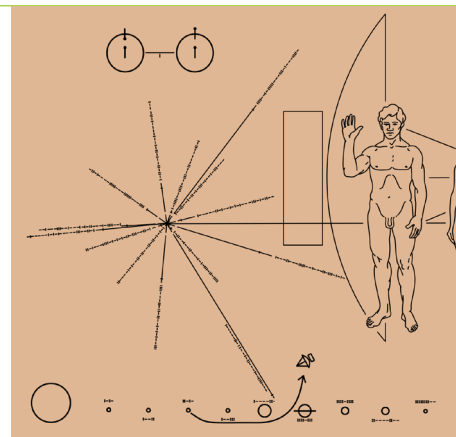


FRAN MEANA  
*FM/I 2160/U*, DEL  
 PROYECTO *THE*  
*IMMATERIAL MATERIAL*,  
 2014

Es interesante preguntarse por qué un maestro de escuela considera necesaria la invención de un nuevo código de símbolos para poder comunicarse entre generaciones. Aquí es donde reside uno de los puntos más destacables en esta disquisición: la necesidad de crear un nuevo *topos* desde el que comunicarse, sin usar los símbolos (pictogramas, alfabeto, patrones, lenguaje) utilizados por anteriores generaciones. La obra de Meana, cual Placa Pioneer, se plantea la necesidad de generar un nuevo lenguaje común entre temporalidades otrora condenadas a la incomunicación.

La segunda pregunta que plantea la obra del artista conecta, de nuevo, con el *Coal Drawing Machine* (2004) de Amoraes: al igual que proponían las telas, cabría preguntarse si estos símbolos que crea Meana contienen alguna función apotropaica que los originales no tuvieran, o viceversa. La placa primigenia, creada en el suelo casi a la manera de una trampilla, como puerta a un nuevo mundo. Sus criptopictogramas funcionan como advertencia, precaución o protección de esa posible entrada. ¿Formarían esas figuras originales un mensaje cercano al de 'Peligro, no entrar'? Nuevamente se encuentra una obra que da acceso subterráneo: el sótano, el lugar de los monstruos.

Alrededor de la segunda dificultad planteada (errores de lectura y falsificación) reflexiona la obra de los artistas Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum. Más en concreto, en su obra *Nire ama Roman hil da* (*Mi madre ha muerto en Roma*), de 2015. Este proyecto profundiza en la crisis que suscitaron los óstraca<sup>35</sup> descubiertos durante las campañas de 2005 y 2006 en el yacimiento arqueológico de Iruña-Veleia (España). Con más de 200 fragmentos de vasijas catalogados y analizados, las piezas su-



LINDA SALZMAN  
SAGAN  
PLACA PIONEER, 1972–  
1973

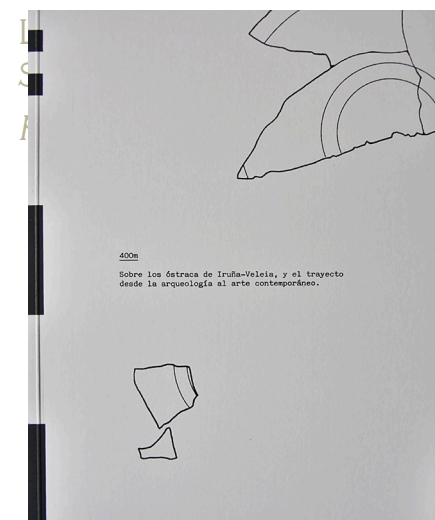
<sup>35</sup> \*A fragment (as of pottery) containing an inscription —usually used in plural, 'ostraca'. (Entrada "ostrakon" del Merriam-Webster [<https://merriam-webster.com/>]).



ponían lo que parecía ser la primera prueba histórica del idioma vasco escrito, situando su nacimiento en un tiempo anterior a las hipótesis más aceptadas. Apoyaban, de esta forma, la teoría de la gran antigüedad del idioma vasco planteada por algunos expertos. Poco después del comienzo del análisis de las piezas, una comisión de especialistas clasificó los óstraca como una falsificación<sup>36</sup>. La obra de los artistas consta de 907 dibujos que recogen las inscripciones de los óstraca, y un vídeo en el que varios expertos de la comunidad arqueológica especulan sobre posibles interpretaciones de los fragmentos.

Además de los dibujos y el vídeo, el proyecto incluye 400m, libro de artista que recoge, a su vez, las inscripciones de los óstraca, algunas reflexiones en forma de texto –de arqueólogos y profesionales de otras disciplinas– y, especialmente, la petición de préstamo oficial remitida al director del Bibat Museo de Arqueología de Álava, donde los artistas enuncian su interés de utilizar los óstraca para una exposición en el Museo Artium de la misma ciudad. Junto a la solicitud se muestra impresa la carta de rechazo que el director del Bibat Museo de Arqueología de Álava remite de vuelta a los artistas, alegando la imposibilidad de préstamo de las piezas por encontrarse en un 'estado transitorio', es decir, por ser consideradas 'potencialmente' Artefactos falsos<sup>37</sup>. El título del libro alude, precisamente, a la distancia física entre el Bibat Museo de Arqueología de Álava y el Museo Artium de Álava.

De gran interés en este proyecto es, ciertamente, ese debate sobre los objetivos de cada falsificación. En el caso de Eliseo Gil –director de la excavación y presunto autor de las copias–, naturalmente tenía un objetivo ulterior, que era apoyado por los

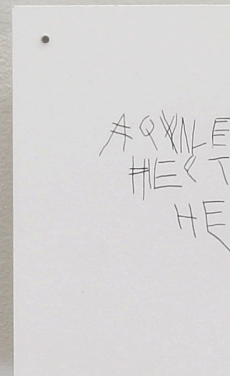
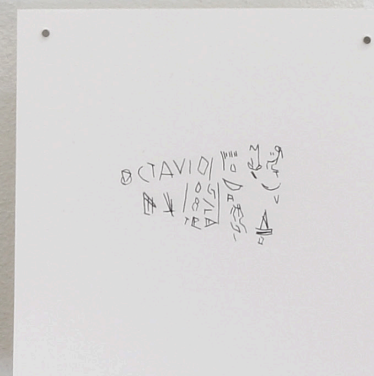
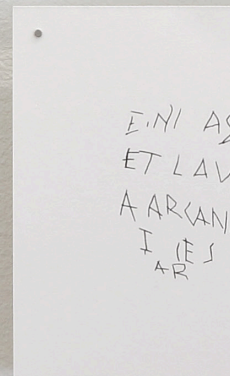
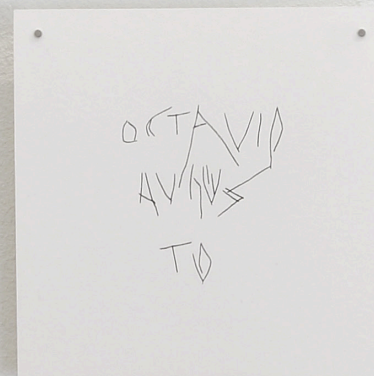
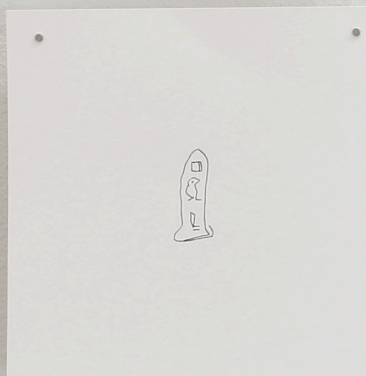
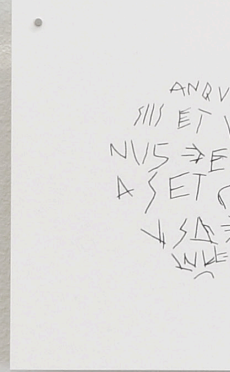
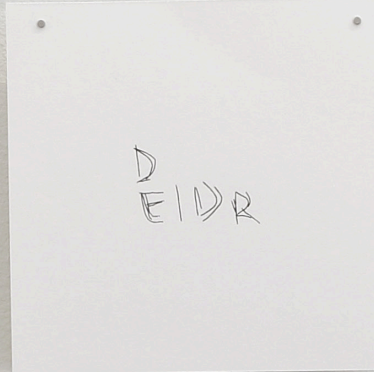
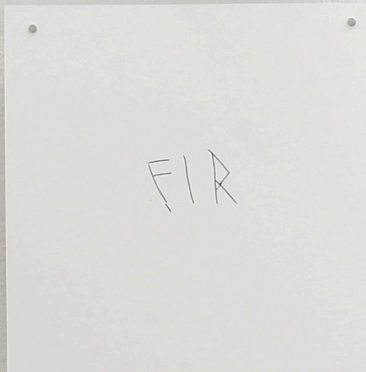
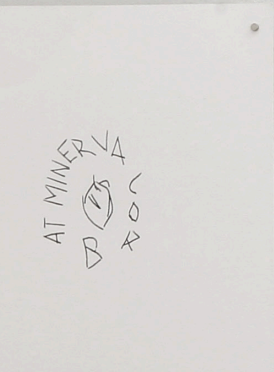
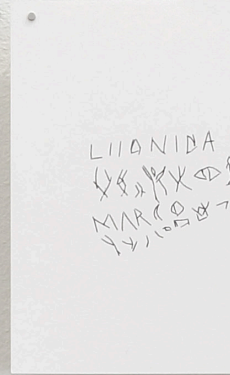
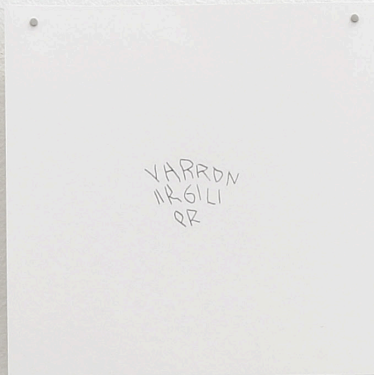
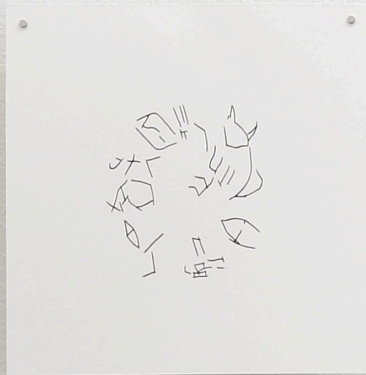
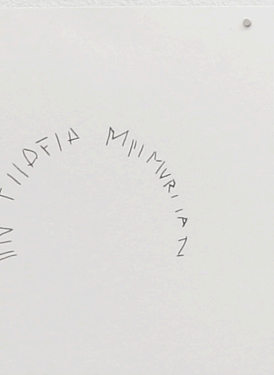


## IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM 400M, 2015

<sup>36</sup> Joseba Elola, "Iruña-Veleia culebrón arqueológico", *El País online*, 6 de diciembre de 2008 [<https://elpais.com/>].

<sup>37</sup> "Sealed in boxes and locked away inside the archaeological museum of Álava, Basque Country, are the so-called ostraca of Iruña-Veleia: hundreds of little fragments of ancient Roman pottery, into which marks have been scratched. Some appear as mere blemishes, accidental traces, and are hardly legible as signs. But upon careful reading these lines turn into drawings, drawings into symbols, symbols into letters, writing, and text". (Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, "400m", *Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum* [<http://www.parallelports.org/>]).





NIRE AMA ROMAN HIL DA (MI MADRE HA MUERTO EN ROMA), 2015



10/11/11

ANQVISII  
DARDAN



IIIMV  
RIIMO  
RDMA

1/11/11

ENII#S/ANQVISII  
STVENXFILE

PEREONE & PROTEREAPTEMIS RDIANK  
HADES WATON - CRONO - SATVRNOIE  
FOLIO & FERREIROS - NPIDOVBAI  
EHESTON - VULCANO - IIPEME  
IONIO - BAKO - IIPERA  
STA - BIVESTA - IIG  
SCVLA - PIDO - IIG  
NUTTER  
ADE

NASTRUM

1/11/11

1/11/11

TACITO SIINI  
HORACIO TIT  
VIRGILIO  
SALYSTP

TITVS

CC  
4f

1/11/11

OLNIILO IV4D QVIN  
LINA - MISSALA - CII  
RSVS - DOMINICIAN  
FILA - EVINII

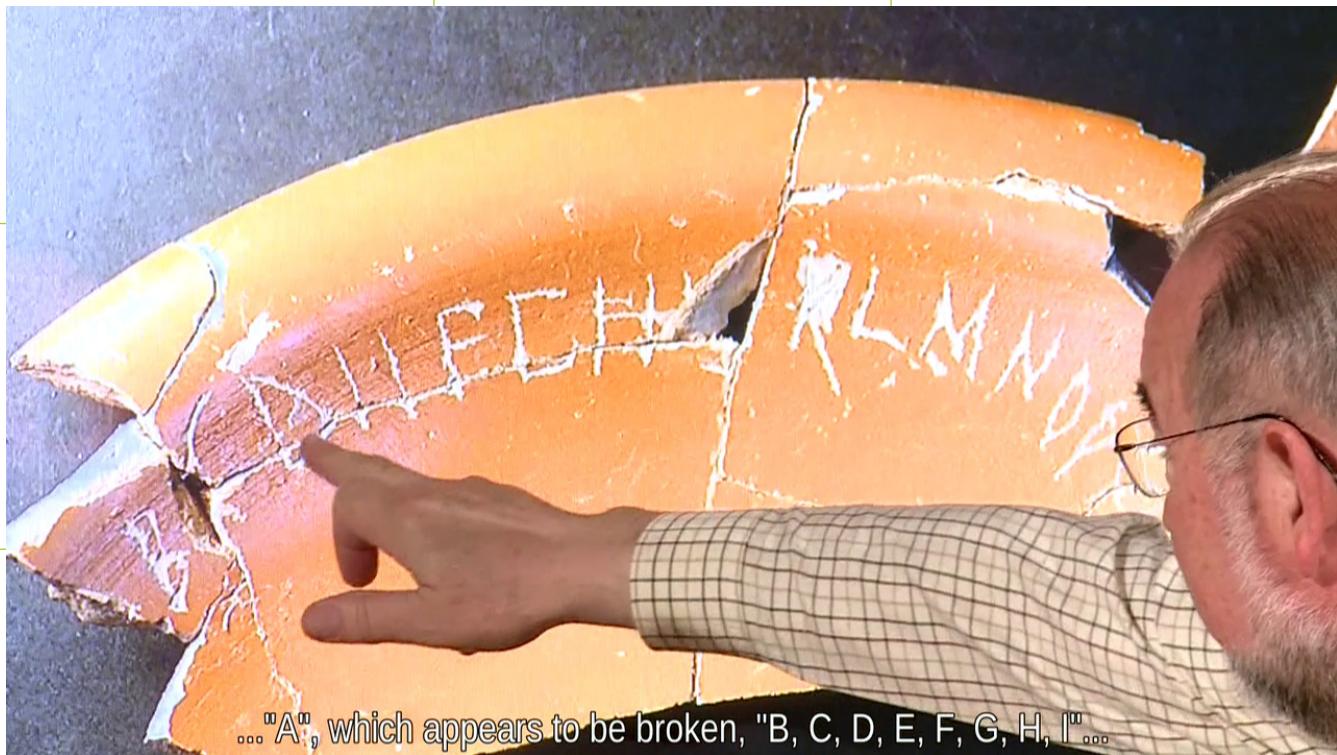
1515-VI

T



IRATXE JAIO Y KLAAS  
VAN GORKUM

*NIRE AMA ROMAN HIL  
DA (MI MADRE HA  
MUERTO EN ROMA),  
2015*



óstraca y sus mensajes. Experto en el proceso de romanización del País Vasco, con las piezas encontradas se erigía pionero aportando, por primera vez, pruebas materiales a su hipótesis de la romanización de la zona, anterior en datación a lo resuelto por cualquier otro arqueólogo o historiador. Al encontrar los escritos más antiguos del idioma vasco y datarlos en una fecha anterior a todos los descubrimientos previos, estaría probando la teoría político-lingüística favorecida desde algunos sectores del gobierno vasco en la que el idioma aparece como prueba de la antigüedad de la cultura vasca, anterior y primigenia a cualquier otra de ese ente llamado 'Europa'<sup>38</sup>.

En el caso de los artistas, ¿cuál es el objetivo último del uso de aquellas "falsificaciones"? Es también de sesgo político, pero soporte de otra agenda: no juzgar como moralmente reproachable la falsificación en sí misma, sino utilizarla para hablar desde otro *topos*, un punto de vista que no pretende dar las respuestas –como en el caso de los falsificadores–, sino plantear las preguntas alrededor del hecho mismo. "Su objetivo era tanto un desplazamiento conceptual, así como un desplazamiento físico de los objetos en disputa, que permitiría interpretaciones y lecturas más allá de la oposición binaria entre lo falso y lo genuino"<sup>39</sup>. A través de lecturas deliberadamente erróneas que reflexionan sobre cómo se construyen la memoria y el imaginario colectivo<sup>40</sup>, los artistas interpelan al espectador/lector a reflexionar sobre cuestiones clave para esta investigación, como el destino la cultura material y quién lo decide, el *cul-de-sac* de las narrativas científicas dicotómicas o la rémora de la traducción. Cuestionan el sentido de siquiera intentar encontrar una traducción o buscar un significado detrás de una falsificación. ¿Se podría confiar en la traducción hecha 'aquí' y 'ahora'

<sup>38</sup> Esta afirmación está realizada basándose en el hecho que el propio Eliseo Gil recibió una ayuda de 3,72 millones de euros de una empresa pública dependiente del gobierno vasco, Euskotren. (Elola, op. cit.).

<sup>39</sup> "Their objective was a conceptual, as well as a physical displacement of the contested objects, that would allow for interpretations and readings beyond the binary opposition between false and genuine". (Jaio, van Gorkum, op. cit.).

<sup>40</sup> Bea Espejo, "Piedra, papel, tijera", *El Cultural online*, 21 de marzo de 2014 [<http://elcultural.com/>].

de unos óstraca del siglo III? ¿No se encontraría, igualmente, con una falsificación, una construcción? "La memoria es una función peligrosa. Retrospectivamente da sentido a lo que no lo tenía"<sup>41</sup>.

Se continúa este capítulo dedicado a la traducción con otra falsificación: el rodaje de la película *Las aventuras del Barón Munchausen* (1988) de Terry Gilliam, proyecto que continúa este sendero de la impostura. El 20 de octubre de 1987, el director comienza a grabar una de las escenas de su película: el ataque de los turcos a la ciudad. Utilizando como escenario la ciudad de Belchite, el director decide que esas Ruinas no son 'suficientemente verosímiles' (la hipótesis es propia de esta tesis por lo que se dispone a hacer a continuación), destruyéndolas aún más. Gilliam se adelanta a la mente del espectador, y traduce la ruina para adaptarla a la mirada cinematográfica. Más allá de que el hecho de destruir lo destruido –arruinar la Ruina– fuera permitido por las instancias gubernamentales de la ciudad de Belchite<sup>42</sup>, el artista Francesc Torres se encontraba de manera casual en el lugar durante el momento de grabación. La impresión que le produjo ser testigo de estos eventos fue el germen de su proyecto *La visita de Munchausen* (2003), donde reflexiona sobre la traducción compuesta a través de la destrucción (o construcción) de un Belchite convertido en escenario cinematográfico. La serie consta de once fotografías; su lenguaje en blanco y negro introduce una temporalidad incierta y múltiple en la que no se aprecia cuándo ha ocurrido ni qué; y, de hecho, si ha ocurrido algo, pues no se aprecia 'más que una Ruina'. Dice Torres:

"Necesitaba una antigua ciudad europea destruida por la guerra y Belchite constituía una escenografía ready made imposible de superar con cartón-piedra, pero no de completar con artificio donde hiciera falta [...] Era un lugar que parecía un cadáver disfrazado de payaso"<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> "La mémoire est une fonction dangereuse. Il donne rétrospectivement un sens à ce qui n'avait pas de". (Traducción propia). (Jean Baudrillard, *Fragments. Cool Memories III* (1990-1995), Éditions Galilée, 1995, p. 26).

<sup>42</sup> Se procedió a investigar este hecho a través de e-mails y llamadas al Ayuntamiento de Belchite. Nunca se obtuvo respuesta a estos e-mails y las llamadas fueron siempre desviadas a otros departamentos, en los cuales nunca se encontraba la persona adecuada para responder a estas cuestiones.

<sup>43</sup> Francesc Torres, *La visita de Munchausen*, Raïna Lupa Galería ediciones, <http://rainalupa.com/>.



FRANCESC TORRES  
*SIN TÍTULO, DE  
LA VISITA DE  
MUNCHAUSEN, 2003*





FRANCESC TORRES  
SIN TÍTULO, DE  
LA VISITA DE  
MUNCHAUSEN, 2003



**E**l pueblo viejo de Belchite fue frente durante la Guerra de España. Cambió de manos tres veces. Primero fue tomado por los **fascistas**, luego reconquistado por los **republicanos** y retomado de nuevo, finalmente, por los que habrían de ganar la guerra. Hubo muchos **muer**tos, algunos sepultados donde cayeron. El ataque republicano fue liderado por los **voluntarios americanos** de la **Brigada Lincoln** al mando de **Robert Hale Merriman**, profesor de ciencias económicas en la universidad de **Berkeley**. Murió más tarde durante la retirada del **Ebro**.

El pueblo Viejo de Belchite **nunca se reconstruyó**. Se levantó por decreto un nuevo pueblo pegado al viejo utilizando como mano de obra a **prisioneros de guerra** del ejército **vencido**.

Cincuenta años después de la batalla que distinguió a Merriman, en 1987, **Terry Gillian**, miembro fundador de **Monty Python**, dirigió una película titulada “**Las Aventuras del Barón Munchausen**” utilizando el Belchite viejo como escenario natural. Necesitaba una antigua ciudad europea destruida por la guerra y Belchite constituía una escenografía *ready made* imposible de superar con **cartón** piedra, pero no de completar con artificio donde hiciera falta.

Pude fotografiar el resultado de aquella **barbarie** al día siguiente del final del rodaje antes de que se lo llevaran todo. Estas imágenes muestran lo que vi. El pueblo parecía **un cadáver maquillado y vestido de payaso**. Reproducciones muy realistas de edificios, murallas y paredes de yeso sustentadas por **mecano-tubo**, construido todo para verse frontalmente, habían sido añadidas en varias partes. **Cañones**, balas de artillería, **ataúdes**, falsos artefactos de sitio y asalto yacían alrededor del perímetro del pueblo junto con **basura** de todo tipo. Edificios originales en ruinas habían sido pintados con *spray* para parecer ennegrecidos por **el humo de los incendios** y la **pólvora**. Los interiores de los edificios también habían sido pintados para ocultar el **color añil** típico de la región y para dar la impresión de estar **empapelados**. Se añadieron antiguallas para rematar el efecto. Al frente de la misma **iglesia** que Merriman había atacado al frente de sus hombres como último reducto enemigo, se había erigido un **patíbulo** en el que colgaban mecidos por el viento **tres nudos de horca**.

La guerra como **simulacro**, la historia como **chiste**. Memoria, sacrificio y sufrimiento desacralizados por inanes bufonadas sobre tumbas sin nombre.

**Solo los imbéciles se toman las cosas en serio.**<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Este texto de Francesc Torres, parte del proyecto *La visita de Munchausen* (2003) se ha conservado en el formato original en el que fue maquetado por el artista. Agradezco al artista las fuentes originales, las fotografías y toda la información relativa al proyecto.



Sirva un último añadido al camino abierto a través de la obra de Francesc Torres con una práctica no-artística y algo polémica: las prácticas de destrucción de patrimonio arqueológico –como Palmira o el museo de Mosul– perpetradas por las unidades especiales *Kata'ib Taswiya*<sup>45</sup> pertenecientes al ISIS.

El interés de incluir este acto de vandalismo en esta investigación<sup>47</sup> no responde solo una relación con la acción perpetrada por Gilliam, sino que tiene paralelismo con otras hipótesis a indicar lo largo de este capítulo. La destrucción de artefactos por parte del ISIS supone la materialización de una agenda política, encargada de la *traducción* de estos símbolos a un sistema de creencias, el wahabismo<sup>48</sup>; 'igual' que la destrucción de Belchite por parte de Gilliam es una traducción a un medio, el cinematográfico. En ambos casos es relevante su documentación por parte de artistas: en el caso de Belchite, en *La visita de Munchausen*, de Francesc Torres. En el caso del ISIS, la destrucción queda evidenciada en *Proof* (2018), publicación del colectivo francés de investigación gráfica Syndicat: "Un archivo visual impreso compuesto de capturas de pantalla de video de películas de propaganda de ISIS, capturadas directamente desde Internet"<sup>49</sup>.

Esta destrucción apoya uno de los objetivos del ISIS: la reconquista del territorio para la consecución de un nuevo califato. La arqueología como ciencia destructora –'mal traducida'– es también un medio par conseguir un fin. Un objetivo compartido con el nacional-socialismo, como queda explicado claramente a través de las ideas de Gustav Kossina (arqueólogo al servicio de Himmler):



## DESTRUCCIÓN DE PATRIMONIO EN EL MUSEO DE MOSUL POR PARTE DEL ISIS<sup>46</sup>

<sup>45</sup> "Harakat al-Nujaba' (known more fully as 'Harakat Hezbollah al-Nujaba') is an Iraqi-led group that first emerged in 2013 and is one of the better known Iraqi-led factions participating in the fighting in Syria". (Aymenn Jawad Al-Tamimi, "Harakat al-Nujaba: Interview", Aymenn Jawad Al-Tamimi [<http://aymennjawad.org/>]).

<sup>46</sup> Ángeles Espinosa, "El Estado Islámico difunde un video donde destruye estatuas milenarias", *El País online*, 27 de febrero de 2015 [<https://elpais.com/>].

<sup>47</sup> Sobre el mismo tema es relevante mencionar el artículo satírico: Unpaid PAE Intern, "The Islamic State wins prestigious Turner Prize for modern art", *The Pan-Arabia Enquirer online*, 3 de marzo de 2015 [<http://panarabiaenquirer.com/>].

<sup>48</sup> "Qur'an 4:36– 'worship (abudu) Allah and do not (tushriku) anything with him' [...]. This emphasized those verses in the Qur'an which declare the work- ship of the one God (Al-lah) precludes his association with anything else, and where the worship of Allah is literally synonymous with the destruction of idols as the words used to describe both idolatry and unbelief (in this case, that of the Christians) are the same [...]. Thus iconoclasm represented, for Wahhabism, a means of bridging the principles of theological and political unity". (James Noyes, *The politics of iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*, I.B. Tauris, 2013, p. 60).



"Kossina también utilizó la arqueología como fundadora de un derecho histórico al territorio. Dondequiera que supuestamente se encontraron artefactos alemanes se declaró territorio alemán antiguo, que o bien la Alemania moderna ya poseía por derecho o sobre el cual tenía derecho y podía recuperar"<sup>50</sup>.

"La justificación de estos actos a menudo está vinculada a la época del profeta Mohammad, en la cual, según la literatura de los hadices, destruyó ídolos e imágenes que representan a las deidades paganas en el Kaba después de la conquista de La Meca. Sin embargo, según los primeros historiadores islámicos, las imágenes de Jesús, María y Abraham dentro del Kaba se guardaron por orden del profeta mismo"<sup>51</sup>.

Efectivamente, no todo el mundo islámico fue iconoclasta: se conservan gran cantidad de representaciones hasta el siglo XIX en las que está presente la figura humana, como *El banquete del Príncipe*<sup>52</sup>. Asimismo, existen variedad de ejemplos de formas animadas (hombres y/o animales), encontrándose, incluso, una larga tradición de retratos de Mahoma<sup>53</sup>. Esta destrucción es corolario de la creación de un nuevo sesgo en la religión islámica, que puede ser considerado traducción con fines políticos: "La destrucción de sitios históricos es un intento de crear un lienzo en blanco para que ISIS pueda construir: una nueva historia"<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> "Proof is a printed visual archive composed of video screenshots from ISIS propaganda films, captured directly from the Internet. It shows how, since 2014, cultural history was physically destroyed by special units 'Kata'ib Taswiya'. Proof is a documentation of the last moments of those sculptures and monuments, during and just after their collapse and destructions. Technically the book operates like a pictorial cheque book and its pages are pre-cut, allowing the readers to tear the pages if they want to." (n.º 07 – Proof, Empire books [<http://www.e-m-p-i-r-e.eu>])

<sup>50</sup> "Kossinna also viewed archaeology as establishing a historical right to territory. Wherever allegedly German artifacts were found was declared ancient German territory, which modern Germany either held by right or was entitled to win back". (Bruce G. Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge University Press, 2006, p. 166).

<sup>51</sup> "The justification for these acts is often linked to the time of the Prophet Mohammad in which, according to hadith literature, he destroyed idols and images depicting pagan deities in the Kaba after the conquest of Mecca. However, according to early Islamic historians, images of Jesus, Mary, and Abraham inside the Kaba were kept on the orders of the prophet himself". (Mubarak Ahmed, "Why Does ISIS Destroy Historic Sites?", Tony Blair Faith Foundation, 1 de septiembre de 2015 [<http://tonyblairfaithfoundation.org/>]).

<sup>52</sup> Finbarr B. Flood, "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum", *The Art Bulletin*, vol. 84, n.º 4, 2002, p. 646.

<sup>53</sup> "Human representation in the form of a portrait is considered a taboo among a minority of Muslims who believe that any representation of a living being is banned in Islam. The subject of the portrait Mohammed's portrait however is considered a taboo among greatest majority of Muslims. Yet there are many illustration of the Prophet in early Mongol manuscripts from the Ilkhanid dynasty to the Ottoman period" (Ali Wijdan, "From the literal to the spiritual: the Develop-

ment of Prophet Muhammad's portrayal from the 13<sup>th</sup> Century Ilkhanid miniatures to the 17<sup>th</sup> Century Ottoman art", *Proceedings of the 11<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art*, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999, pp. 1-24).

<sup>54</sup> "Obliterating historic sites is an attempt to create a blank canvas for ISIS to build on: a new history". (Ahmed, op. cit.).



SYNDICAT  
Nº 7 – PROOF, 2018

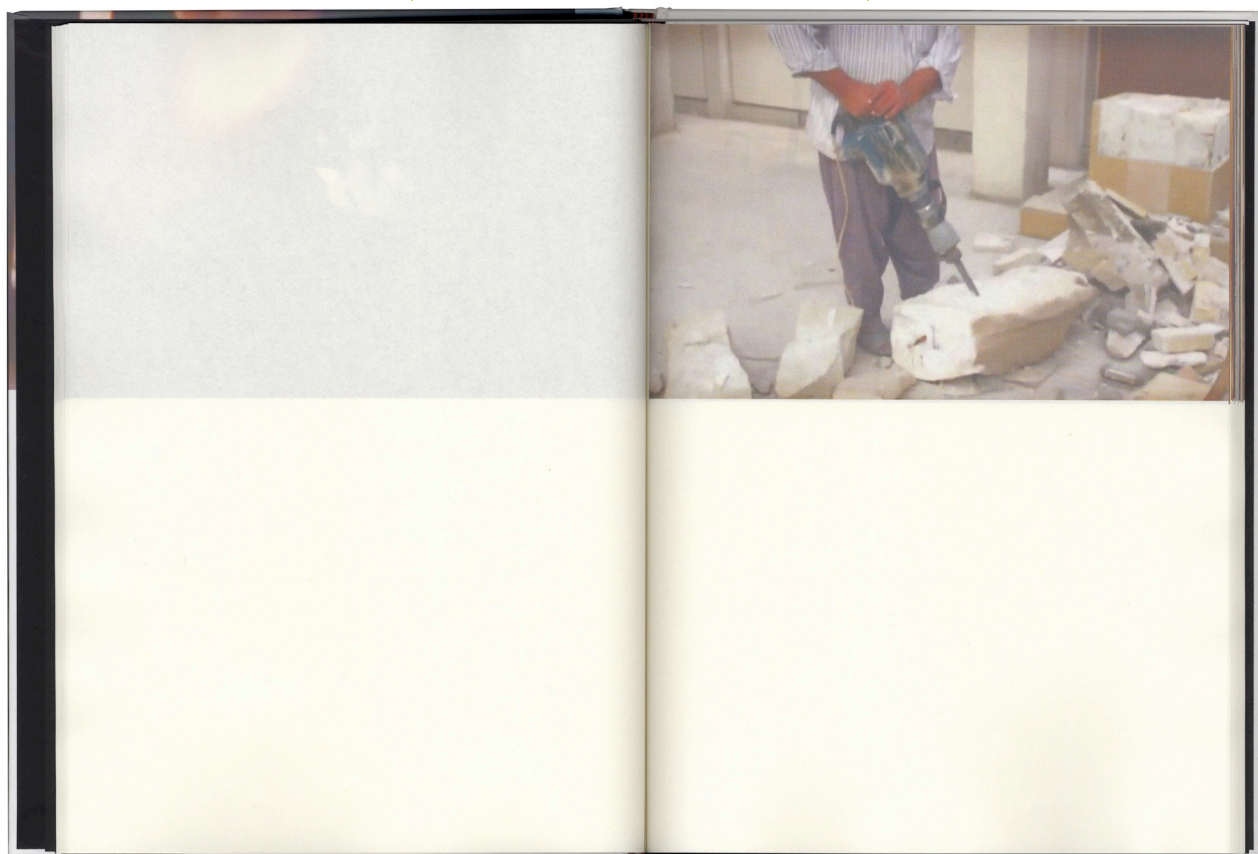
MEHDI "AMO" RASOOLI  
MILITANTES DE ISIS  
LLEVAN UNA ANTIGUA  
ESCULTURA LAMASSU  
ASIRIA DECAPITADA DE  
NÍNIVE, IRAK, 2015

JEHAD AWARTANI  
MILITANTES DEL ISIS  
DECAPITAN "HERENCIA  
DE LA HUMANIDAD" Y  
A JEHAD AWARTANI,  
2015



SYNDICAT  
Nº 7 – PROOF, 2018







SONJA KLEE  
HUMOR UND IRONIE  
IN DER KONKRETEN  
KUNST VON FRANCOIS  
MORELLET, 2012



**055**  
*Aristée trompé* (Parallèles / Parallelen G)  
Klebeband auf der Marmorskulptur  
„Aristée pleurant la mort de ses abeilles“  
von Joseph Michel Caillé, 1866  
Marmor, Höhe: 140 cm  
Musée des Beaux Arts, Nantes, 1973

aufgestellt sind. Morellet überzog sie mit schwarzen Linien und integrierte dabei die Sockel, womit er diesen klassischen hierarchischen Aspekt der Bildhauerei aufhebt.

Die eine Skulptur stellt eine sinnlich gelagerte „Kleopatrapa“ dar, die 1844 von David Henri Joseph, genannt Daniel Ducommun du Locle (1804–1884) geschaffen wurde (Abb. 054).<sup>46</sup> Skulptur und Sockel werden von einem Raster aus Horizontalen und Vertikalen überzogen, was zur Folge hat, dass die Figur ins Zweidimensionale kippt – ein Effekt, den die Morellsche Rasterung an allen drei Skulpturen bewirkt. Der Raster an sich „verhält sich“ neutral; nur an einer Stelle – dort, wo die obere Horizontale entlangläuft – erlangt eine Bedeutung, denn es sieht so aus, als sei der Mund der Kleopatrapa verbunden. Das schwarze Band wird zum Knebel. Zufall oder Absicht? In jedem Fall ein ästhetisches Aperçu.<sup>47</sup>

Im Titel „Cléopâtre amée“ verschweißt Morellet Original und Überarbeitung zu einer literarischen Einheit, indem er Kleopatra und „gerastert“ („ramée“) ver-

64 Angaben zu den überlebenden Skulpturen finden sich in dem zugehörigen Ausstellungskatalog *Emmanuel Maréchal. Aquarelles, Musée des Beaux-Arts, Nîmes, 1973, Nr. 44 (s. S. o. Abb.)*.

65 Es lässt sich von den Abbildungen nicht auf eine maßgebende Größe innerhalb der Umgebung der Skulpturen schließen, die Morelet eventuell als Ausgangspunkt für sein Raster gesehen haben könnte. Der Künstler selbst weiß hierzu auch keine Auskunft mehr.

knüpft und in dieser Wortkreation ein Äquivalent für seinen künstlerischen Prozess findet.<sup>68</sup> Es ist das früheste Beispiel eines solchen Wortspiels im Titel, das Modell noch häufiger anwenden wird.

Morrells verformte eine weitere Skulptur, nun von Joseph Michel Caillé (1856 bis 1888). Horizontale Streifen ziehen die sitzende, männliche Figur (Abb. 055). Das Attribut des Beinbogens, der den Mann im Arm hält, identifiziert ihn als den Bauerngott Aristaeus, der die Bienenzucht erfand.<sup>12</sup> Die Abstände der schwarzen Linien sind so gesetzt, dass die originale Figur gut erfassbar bleibt und zugleich ein Zusammenfallen der Linienstruktur gewährleistet ist. Neben dieser systematischen „Geometrisierung“ entsteht ähnlich wie bei Kleopatra an einer Stelle ein inhaltlicher Bezug zwischen Figur und Linie: Im Gesichtsbereich ist das Klebeband über die Augen geführt, sodass es zur Augenwunde wird.

Dass der Bauergott Aristaeus namensgleich ist mit Aristaeus von Kroton, seines Zeichens Mathematiker, genauer gesagt Pythagoreer, ist wohl eine zufällige, im Zusammenhang mit dem Morellet'schen Eingriff jedoch äußerst stimmige Komponente der Arbeit. Betitelt ist sie „Aristée tramé“ (Aristaeus gerastert oder: gerasteter Aristaeus).

Die dritte Skulptur, die Morellet mit kräftigen vertikalen Linien überzog, ist eine von Léon Laporte Blaisry (1867–1922) zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Stil des Art Nouveau geschaffene Figurengruppe mit angedeuteter Landschaft. Das Konzept ist das gleiche wie bei den anderen, allerdings ohne Maskerade mit humorvollem Aperçu.

Alle drei Arbeiten werfen allerdings auch ein ganz anderes Thema auf, nämlich das der Perspektive. Durch die Raster ist der Betrachter in seinem Standpunkt im Grunde festgelegt und erlebt die bildhauerischen Werke in die Fläche projiziert. Humor verleiht Morellet im Zulassen, sehr wahrscheinlich sogar Befördern von Momenten, in denen Figur und Geometrie eine assoziative, sprechende Verbindung eingehen und die so über das systematisch generierte Seherlebnis hinausgehen.

Die nächste Installation vereinte eine temporäre Klebebandarbeit mit dem *Basculement* und war 1977 in der Galerie Nancy Gillespie – Elisabeth De Laage in Paris zu

Vergleich: François Morellet, *Ausw. kat. Musée des Beaux-Arts, Nantes 1973* gibt ersteinmalste Tischkanten wieder, aber fälschlicherweise als „Gitter“ bezeichnet. Die geometrischen Formen sind die

67 Siehe Annot. kat. Nannes 1973, Nr. 45.

Formalmente, la materialización fue realizada adhiriendo cinta negra a lo largo de la totalidad de la estatua. Desde la peana hasta la cabeza de la efigie, el mármol queda cubierto por esta cinta negra, cuya separación es siempre equidistante. La mirada de la instalación de Morellet es necesariamente frontal y desde abajo, para percibir la obra en la totalidad de su intención. Aunque esta mirada sobre la intervención reafirma ciertas instancias en desacuerdo con las ideas de esta investigación –la pose frontal y desde abajo–, existen varias características de la obra que la hacen suficientemente sugerente como para ser incluida en este capítulo. Como primera característica, no parece que la intención de Morellet fuera perpetuar este tipo de pose napoleónica –y todas las controversias que se derivan de ella– sino que, y más bien al contrario, la instalación supone una crítica a esta, por varios motivos. El primero, la precisa colocación de la cinta a lo largo de la escultura, que va coincidiendo, paulatinamente, con el suelo, el embellecedor del suelo, el borde superior de la peana, tres marcos de la pared que hace de fondo a la escultura; y, sobre todo, en los ojos de la misma. La escultura queda metafóricamente cegada, sin capacidad para mirar. Sin contacto visual, la sublimación de la perfección hu-

■ François Morellet, Musée des Beaux-Arts Nantes, *François Morellet: exposition du 17 mai 1973 au 2 septembre 1973*, S. Chiffolleau, 1973. Ni siquiera en el catálogo de la muestra existe documento visual de esta obra de Morellet. Otra de sus intervenciones del mismo estilo, en la entrada del museo, si se encuentra documentada visualmente. (Ibidem, p. 23). Otras fuentes citan la obra como *Parallèles 0°*, por ejemplo Dario Gamboni. (Gamboni, op. cit., p. 27f).

mana en la escultura se torna difícil. Retornando a la cinta: ¿qué color haría más daño a una estructura neoclásica que el negro? La unión de todos los colores es diametralmente opuesta a las bondades del blanco, que Wincklemann asociaba a la sencillez y la limpieza (morales, a través de lo estético<sup>56</sup>).

La cinta negra funciona como recurso de autocensura por corrección de una palabra escrita, o como desacuerdo entre la persona que lee con la que lo escribe (o edita). Como un examen que, corregido, queda lleno de tachados sobre conceptos o expresiones erróneas, la cinta materializa ese desacuerdo con la traducción que deriva de la simple lectura.

En este sentido, se encuentran similitudes con una de las piezas presentadas por Iván Argote en su exposición *Deep Affection*<sup>57</sup> (2018). En ella, se observa la imagen de un indígena tachado por varias líneas paralelas que 'tapan' su imagen. Ilustración convertida en escultura, esta representación, de claro y marcado sesgo antropológico-decimonónico, comparte la anulación de los ojos con la obra de Morellet.

Retomando una tercera característica, estas líneas también pueden entenderse como metáforas de renglones sobre los que (re) escribir. El cuerpo de la escultura como lienzo vacío –o vaciado– sobre el que crear una nueva narración, a través de la escritura sobre y contra el cuerpo. El cuerpo del pasado, materializado en escultura, como campo de traducción, de re-escritura.

<sup>56</sup> Wincklemann era digno hijo del pensamiento alemán. Recordar, de nuevo, a Francisco Jarauta 'traduciendo' a Wittgenstein. Aunque Wittgenstein pronunció su 'Ethik und Aesthetik sind Eins' significando que estos dos saberes son inseparables –porque, en origen, son conocimientos inescrutables en su totalidad, y eso es lo que los iguala–, el filósofo español Francisco Jarauta iguala ambos términos a todos los niveles. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, 2010, p. 129.

<sup>57</sup> Exposición individual del artista colombiano realizada en la Galería Perrotin de París, el mismo año.

IVÁN ARGOTE  
*DEEP AFFECTION*, VISTA  
 DE EXPOSICIÓN, 2012







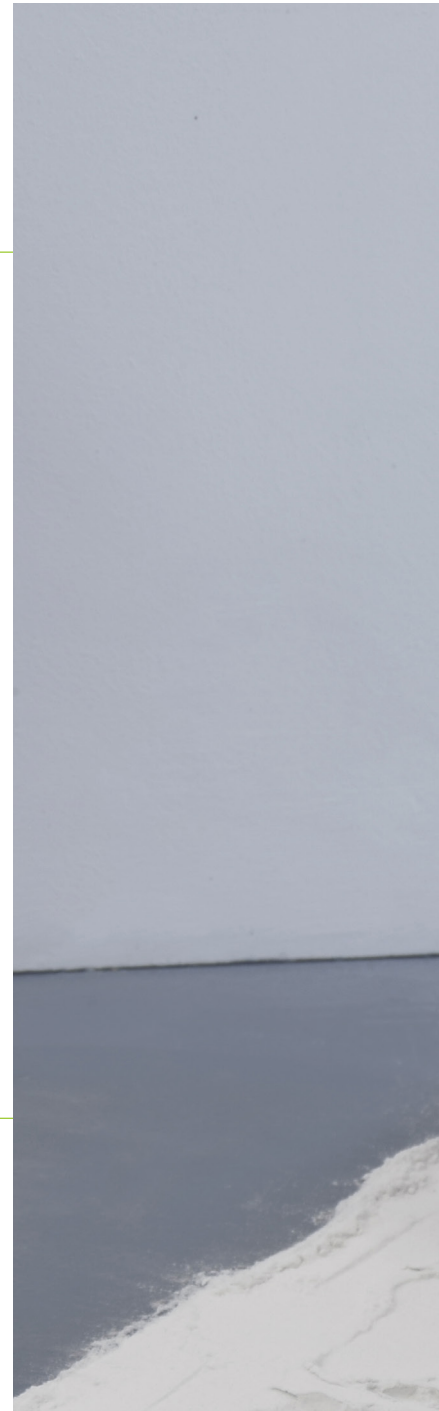
PABLO RODRÍGUEZ  
*CRACK WRITING*, 2018

Y de un cuerpo tachado, abatido y re-escrito a través de la cinta a un instrumento aplastante: *Crack writing* (2018), de Pablo Rodríguez. La obra se compone de un cilindro realizado con barro que se muestra lleno de surcos; resquebrajaduras que recuerdan a las grietas de desecación formadas en el limo de territorios áridos o en vías de desertización. El tubo se encuentra instalado en el suelo, sobre un tapiz de azúcar. Al girar sobre esta base edulcorada, el cilindro transforma su propia oquedad en relieve en el material de asiento: **la grieta como molde.**

Para el artista, lo que llega a ser ese movimiento es escritura, pues necesita de asistencia para producirse: la letra es grabada a través del giro del cilindro, producido por una mano o cualquier elemento capaz de aplicar movimiento en el tambor. Lo que queda inscrito en la superficie amorfa del azúcar es la forma de la desertización –una forma de destrucción– que Rodríguez torna (en el doble sentido de la expresión) en letra, como muestra el propio título de la obra. Pero ¿qué pasaría si no hubiera un elemento que accionara el cilindro? Permanecería sin escritura y la superficie otrora rellena –escrita, narrada– resultaría espacio en blanco sobre el que especular, tabula rasa. La Historia necesita de la mano humana: la escritura es la conquista del instrumento. El dedo como primer instrumento, mano mediante en este caso. El control del mundo es el control de la herramienta<sup>58</sup>. En la desaparición humana se asoma la liberación misma de la escritura hacia el terreno disponible de la ensoñación.



PABLO RODRÍGUEZ  
CRACK WRITING, 2018



Como se ha ido relatando, este capítulo se ha centrado en otro sesgo dentro de las prácticas de la réplica, relativas a identificar la cultura material (el objeto) con el texto<sup>59</sup>, y el redescubrimiento del significado del artefacto como acuerdo negociado entre "creadores, usuarios e intérpretes"<sup>60</sup>. Así, la ruina/artefacto queda definida como objeto, texto o significado, ente no-lineal al que se llega a través de una conversación y acuerdo entre varias temporalidades. Ahora retomamos las preguntass claves del inicio de este epígrafe (¿cómo traducir apropiadamente? ¿Es posible hacerlo? ¿Qué entendemos por 'debidamente'? ) pues en este momento estamos en condiciones de atisbar una respuesta.

Todo el artefacto-texto surge de la Historia (escrita); aquella "historia escrita que se refiere a acontecimientos irrecuperables, imposibles de rescatar"<sup>61</sup>. Al encontrar exclusivamente partes de una totalidad material, ¿cómo tener una visión completa? ¿Cómo leer los huecos en la narrativa? Especialmente, ¿cómo entender los pedazos, fuera de contexto?



Ante esta situación, el potencial desacuerdo en el encuentro de un significado unívoco (acordado y re-acordado de manera no-lineal entre tres partes, tres lugares y tres temporalidades<sup>62</sup>) es un *continuum ad nauseam*. La conclusión es inevitable: la

contingencia de imposibilidad de acuerdo de significado único, o de una única traducción. Al concluirse que todas las traducciones son multivocales, se puede, por esta misma razón, extrapolar que no existe la idea de 'traducción única'. El resultado: la ineluctable lectura errónea, con dos vertientes ya discutidas: la casual o la casual.

Las prácticas presentes en esta investigación –los óstraca de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum; o las fotografías de *La visita de Munchausen*, de Francesc Torres– forman parte de este segundo sesgo, aunque, paradójicamente, liberan al objeto de funcionar como prueba y/o respuesta, planteándolo, contrariamente, como objeto abierto a cuestionamientos ulteriores. A través de lecturas deliberadamente



<sup>58</sup> Citar una de las escenas más recordadas de 2001: *Odisea en el espacio* (1968): el Dr. David Bowman desconecta a Hal 9000 manualmente.

<sup>59</sup> "Culture was proposed as communication [...] What emerged in the 1990s was a modification of the initial thesis (object as text), and a realization that (material) culture, one of archaeology's prime interest, is indeed meaningful, but meaning is inherently slippery, negotiated by makers, users, and interpreters". (Shanks, "Post-Processual Archaeology...", op. cit., p. 140).

<sup>60</sup> Gell, op. cit., pp. 55-71.

<sup>61</sup> Kubler, op. cit., p. 132.

<sup>62</sup> "The perpetual act of re-excavating, and re-sorting and re-contextualizing". (Brown, "Anarchaeology...", op. cit., p. 256).



abiertas, reflexionan sobre cómo se construyen la Historia y el imaginario colectivo, la rémora de la traducción o la calle sin salida de las narrativas científicas basadas en políticas de lo dicotómico.

Igualmente, se encuentra otra estrategia, adyacente a las del capítulo anterior. La destrucción –en forma de censura, en este caso– funciona no como agente ocultador, sino protector, reparador. Es el caso de *Coal Drawing Machine* o *Life in the Folds*, de Carlos Amoraes o, incluso, de *The Immaterial Material*, de Fran Meana. En este último caso, aparece un nuevo posicionamiento. Hartos del yugo que impone la necesidad inexorable de traducir, algunas prácticas parecen decidir que la traducción (el texto) ya no importa. ¿Por qué seguir empeñándose en una posibilidad fingida? Cada mera interpretación, una traición. Como evidencia de la imposibilidad de recuperar la totalidad del mensaje, las materialidades de estas prácticas no se perciben como Artefactos que cuentan y/o demuestran una Historia (lo que ha ocurrido), sino como objetos-mónada, en los que la importancia capital reposa en lo especulativo, ficción construida.

Tras sempiternos intentos y ante la imposibilidad misma de traducción como mito fundacional, algunas prácticas deciden acabar con este riesgo. El cuerpo del pasado y su mensaje son anulados y convertidos en campos de imaginación: de reescritura. Así lo imagina François Morellet con su *Aristée tramé* y, décadas después, lo sugiere de nuevo *Deep Affection*, de Iván Argote: a través de una línea negra, encargada de corregir, cual examen fallido, ese error en el guion; ese desacuerdo con la traducción. A veces tachada, otras veces la Antigüedad se presenta escindida, aunque siempre es territorio abonado a lo especulativo.

Gracias a las observaciones realizadas a través del estudio de ciertas prácticas artísticas, en este capítulo se ha podido establecer la ruina como forma de traducción. Como Artefacto formalmente pasivo, se ha utilizado para conseguir agendas políticas y justificar ejercicios desde el poder. El arquitecto –y el arqueólogo– del poder se convierten, así, en las figuras del

nombre capítulo	LA RUINA COMO RÉPLICA	239
	<p>poder. Se ha observado cómo no solo lo roto –pasivo– sino el propio acto de romper, también ha funcionado como traducción y forma propaganda expelida desde las estructuras hegemónicas. Se rompe no para destruir, sino para enseñar.</p> <p>Contra estos estatutos institucionalizados de la ruina como traducción –única y unidireccional– que concluye como desenlace cerrado, las prácticas artísticas de las que se ocupa este trabajo comienzan a construir, desde la paradoja de la imposibilidad de la traducción, un mundo dinámico en el que lo roto se alza como forma de un nuevo lenguaje, como ente desde el que construir nuevas ficciones. Esta ruina, forjada en el molde de la destrucción, se alza como contrato eminentemente abierto, poroso y perenne.</p> <p>En aquella forja, la destrucción no sirve solo como molde y medio, sino como mensaje, presentando otro paralelismo entre el acto de romper y la traducción. Gracias al entendimiento de la destrucción como ente creador y no aleccionador-traductor, estas prácticas tratan de desactivar y socavar los objetivos de las mismas férreas estructuras de poder. En el próximo capítulo se ahondará en cómo este acto puede, desde el cambio de la idea de 'traducción', llevar a unas prácticas que se reivindican liberadoras.</p>	

TRADICIÓN/TRAICIÓN

OTRO AUTOR HACE USO DE LA  
CONOCIDA FRASE DE E.J.  
HOBSBAWM Y HABLA DE "LA INVENCION  
DE LA TRADICIÓN". SIN EMBARGO,  
AUNQUE SE INVENTE CADA TRADICIÓN,  
NO SIGNIFICA QUE TODOS LOS INVENTOS  
SEAN IGUALMENTE FICTICIOS<sup>1</sup>

<sup>1</sup>"Another author makes use of E. J. Hobsbawm's well-known phrase and speaks of 'the invention of tradition'. Yet, if every tradition is invented, it does not follow that all inventions are equally fictional" (Dario Gamboni, op. cit., p. 70).



”¿ES CREADO O ES REAL? ¿TIENES QUE ELEGIR!”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Is it made or is it real? You have to choose!” (Bruno Latour, “What is Iconoclash? Or is there a World Beyond the Image Wars?” en Bruno Latour, Peter Weibel [eds.], *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, (catálogo de exposición), MIT Press, 2002, p. 24).

TRADICIÓN/TRAICIÓN	LA RUINA COMO RÉPLICA	243
	<p>En este epígrafe se analiza la construcción de la ruina a través de la aproximación de la idea de tradición con la de traición. Es necesario trabajar este capítulo de manera diferente al anterior pues, aunque fuera posible hacerlo siguiendo la misma estrategia, las prácticas que aquí analizaremos contienen elementos lo suficientemente diferentes respecto a las del epígrafe previo como para justificar otro enfoque. Las prácticas artísticas a presentar en este capítulo se yuxtaponen, como las anteriores, a la idea 're-construcción': suponen no una mera recuperación de lo ya materializado, sino la creación de un nuevo orden.</p>	
	<p>La construcción de una falsa tradición no es un tema nuevo en la historia del arte, pero este capítulo se centrará, específicamente, en las prácticas contemporáneas que, cobijadas bajo la tangente entre arqueología y arte relacionada con esta línea de trabajo, se cuestionan este mismo tema. <b>Dentro de esta línea se pueden distinguir, a la hora de establecer nuestra propuesta taxonómica, dos estrategias diferentes: la primera, la masacre de la tradición</b>, entendida como una traición encarnada. Esta primera estrategia se puede identificar con la segunda acepción de 'réplica': el terremoto. <b>La segunda estrategia presentada será la construcción de una nueva tradición</b>, que da como resultado un nuevo orden. Este es un camino parejo a la tercera acepción de 'réplica' mencionada en primeros epígrafes de esta investigación ("expresión, argumento o discurso con que se replica").</p>	

## 1. La masacre de la tradición

Un caso paradigmático de aplicación de esta estrategia es el de **Ai Weiwei**, con varias capas de interpretación, casi al modo de un *ready-made*; como en las siguientes líneas quedará explicado. En 1994, Ai Weiwei presenta *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*, cuyo explícito título casi no necesita una descripción de la pieza. Cabe, eso sí, agregar que la urna de la dinastía Han usada en la obra es una antigüedad datada entre el año 206 a.e.c. y el 9 e.c.<sup>3</sup> La obra fue adquirida por Uli Sigg entre 1995 y 1998, en aquel momento embajador suizo en Beijing y uno de los mayores coleccionistas de arte contemporáneo chino del mundo; dato digno de mención por ser parte del metarrelato expuesto a continuación.

Un año después Ai Weiwei crea *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), tríptico fotográfico en blanco y negro donde "nos hace testigos de la destrucción voluntaria de una urna magnífica de 'calidad de museo' que sobrevivió durante 5.000 años en condiciones prístinas"<sup>4</sup>.

La obra de Weiwei fue tomada como puro vandalismo<sup>5</sup> en su momento, término interesante para continuar esta disertación. Acuñado durante la Revolución francesa y utilizado por los revolucionarios defensores del legado artístico del *Ancien Régime*, desde entonces es utilizado como injuria hacia los destructores de esa misma herencia, los cuales eran retratados con características 'primitivas': hombres subdesarrollados –casi caníbales– en contraposición con las estatuas que destruían, siempre elegantes<sup>6</sup>. Por supuesto, 'vandalismo' deriva del término 'vándalo', que se remonta al saqueo de Roma (455 e.c.) perpetrado por el pueblo de los vándalos. Así, su asociación de significado

<sup>3</sup> Se ha optado por utilizar la línea de tiempo laica de "a.e.c." ("antes de la era común") y "e.c." ("era común"). Uso reconocido por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española en su *Ortografía de la lengua española*, 2010, p. 695.

<sup>4</sup> "Makes us witnesses to the willful destruction of a superb, 'museum quality' urn that had survived for 5,000 years in pristine condition" (Garth Clark, "Dropping the urn (Ceramic Works, 5000 AEC–2010EC) Ai Wei Wei", *ArtAsiaPacific Magazine online*, vol. 70, 2010 [<http://artasiapacific.com/>]). Aún quedan dudas sobre si la pieza era, efectivamente, un original del Neolítico, no corresponde a este análisis tratar de dilucidarlo.

<sup>5</sup> "When Ai created *Dropping a Han Dynasty Urn* and *Coca-Cola Urn* in the mid-1990s, both works were criticized as vandalism of cultural antiques worth thousands of dollars" (Chin-Chin Yap, "Devastating History", *ArtAsiaPacific Magazine online*, vol. 78, 2012 [<http://artasiapacific.com/>]).

<sup>6</sup> Linda Nochlin hace un interesantísimo recorrido en su fundamental *The body in pieces*, donde termina comparando las prácticas de cortar la cabeza de la guillotina con las prácticas iconoclastas de la revolución. "The Revolution, in Gillray's versión of it, hyperbolic in its destruction of all limits, hierarchy and decorum, is representable only by a language of excess: the body in pieces as cannibalism". (Linda Nochlin, *The Body in pieces. The Fragment as a metaphor or Modernity*, Thames & Hudson, 2001, p. 15).



AI WEIWEI  
HAN DYNASTY URN  
WITH COCA-COLA  
LOGO, 1994







AI WEIWEI  
*DROPPING A HAN DYNASTY URN, 1995*

ha terminado siendo ejemplo de conducta barbárica, ignorante e incluso antiartística, invariablemente haciendo hincapié en su falta de motivo<sup>7</sup>. La crítica de aquel momento intenta, al tildar al artista de 'vándalo', vaciar de valor la obra, descargándola de significado y contexto. ¿Realmente el gesto de Weiwei carece de significado? Se puede acusar al artista de destrozar muestras de cultura material, pero no de hacerlo sin intención. El adjetivo de vándalo, en su uso popular, no concordaría con la pieza ni con su propósito. Quizá sí podría utilizarse un término como el de 'iconoclasta', o más precisamente 'iconoclashta', siguiendo la terminología utilizada por Peter Weibel y Bruno Latour para la exposición de 2018 *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*<sup>8</sup>; se profundizará más adelante en este capítulo.

El término 'vándalo'<sup>9</sup> aplicado a Weiwei plantea otro cuestionamiento fundamental para esta investigación: ¿es la destrucción equivalente a la desaparición? Esta controversia se alimenta de la teoría de algunos historiadores contemporáneos, que indican que los vándalos fueron, más que destructores de la cultura material romana, perpetuadores de esta<sup>10</sup>. Se podría citar el caso de la cabeza de Augusto de Meroë como ejemplo clave de esta teoría. En 1910 se encontró, en una excavación en el Sudán moderno, el antiguo sitio nubio de Meroë. La pieza clave encontrada fue la *Cabeza de Meroë*, o *Cabeza de Augusto de Meroë* (27-25 a.e.c.), una pieza de bronce de escala mayor que la real que representaba al primer emperador romano, Augusto. La estatua, decapitada por las fuerzas de la reina Amanirenas de Kush, fue enterrada bajo la entrada de un templo kushita para que todos los asistentes al templo pisaran, físicamente, la cabeza del emperador y, metafóricamente, el poder de Roma. Es



<sup>7</sup> "Indeed, the reckoned presence or absence of a motive is the main reason today for the choice of one or the other term [...] 'iconoclasm' implies an intention, 'Vandalism' and 'vandal' are always stigmatizing, and imply blindness, ignorance, stupidity, baseness or lack of taste". (Gamboni, op. cit., p. 18).

<sup>8</sup> Exposición comisariada por Peter Weibel para el ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe. (Karlsruhe, Alemania), en el año 2002.

<sup>9</sup> En otro orden de ideas, si se aceptara la lectura de la obra como vandálica, no estaría más que perpetuándose un uso del término 'vándalo' perteneciente a otro tiempo y a otro orden, otro Ancien Régime. El uso de la voz con tal significado responde a una lectura de la Historia en la que la tribu de los vándalos es la culpable de la destrucción de la cultura romana, leyenda con la que el artista juega, pues está, literalmente, rompiendo un objeto fabricado por una cultura paralela en importancia a la romana: la dinastía Han es la Roma de China. Por esto, y con grave intención, podría aplicarse el término de vándalo a Weiwei, pero nunca utilizando su acepción popular de destructor sin finalidad.

Sobre la dinastía Han (206 a.e.c.-220 e.c.): es uno de los periodos de mayor esplendor intelectual y militar en la historia de China, y que mayor influencia ha legado a la cultura del país, equiparable a la influencia de los romanos en nuestra cultura europea occidental. Consultar: Jerry Toner, *Mundo antiguo*, Turner, 2017.

<sup>10</sup> Frank M. Clover, *Tradition and Innovation in Late Antiquity*, University of Wisconsin Press, 1989. En varios artículos de la publicación se subraya el rol de los vándalos como continuadores: Frank Clover distingue esa continuidad en la Roma del norte de África a través de los mosaicos, la moneda y la literatura; Averil Cameron, documenta a través de lo arqueológico, un panorama donde las principales rupturas sociales, religiosas y lingüísticas con la cultura romana sucedieron a partir de la conquista de Bizancio, y después del Islam. (Averil Cameron, Fellow of the British Academy Warden Keble College Averil Cameron, *The Later Roman Empire, AD 284-430*, Harvard University Press, 1993).



ICONOCLASH: BEYOND  
THE IMAGE WARS IN  
SCIENCE, RELIGION,  
AND ART, 2018

CABEZA DE MEROË,  
27-25 A.E.C.

¿



RADIOGRAFÍA DE LA  
CABEZA DE MEROË,  
27-25 A.E.C.

¿





pertinente la mención de este ejemplo precisamente por cómo fue conservada la pieza: 'gracias' a su destrucción –a manos de los 'vándalos'– es, a día de hoy, el ejemplo mejor conservado que queda de esta escultura de Augusto, que fue realizada en serie e instalada, sistemáticamente, en muchas de las provincias romanas durante el siglo III<sup>11</sup>.

Como muestra el ejemplo anterior, el rol del vándalo (involuntario), entonces, no es el de poner fin, sino el de **continuar una cultura a través de su destrucción**. La rotura del contenedor en beneficio de la liberación del contenido (la nada) funciona como metáfora de la liberación del significado obsoleto del término. Su destrucción, más allá de suponer el final de la materialidad del objeto, es el principio en la obra.

Volviendo a Ai Weiwei y a su *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*, la obra continúa su vida más allá del propio artista, por medio de la adición de nuevas capas de destrucción: en 2012, el coleccionista suizo Manuel Salvisberg (sobrino de Uli Sigg) crea un nuevo tríptico fotográfico llamado *Fragments of History*, en el cual retrata a su tío dejando caer al suelo *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo* (1994) de Weiwei, la obra que el coleccionista adquirió en 1995. Se continúan añadiendo capas de devastación: en 2014, durante la exposición *Ai Weiwei: According to What?* En el Pérez Art Museum de Miami, un artista llamado Máximo Caminero toma uno de los vasos de la obra y, cuando es increpado por el personal de seguridad del recinto, deja caer una pieza al suelo. ¿Quién de todos es el vándalo?<sup>12</sup> ¿O no hay ninguno?

<sup>11</sup> Consultar: British Museum, "The Meroë head of Augustus. 11 Dec 2014—15 Feb 2015 at the British Museum in London, United Kingdom", *Wall Street International*, 12 de diciembre de 2014 [<https://wsimag.com/>].

<sup>12</sup> Jonathan Jones, "Who's the vandal: Ai Weiwei or the man who smashed his Han urn?", *The Guardian online*, 18 de febrero de 2014 [<https://the-guardian.com/>]. En el artículo, Jones solo menciona a Máximo Caminero, pero ¿y Manuel Salvisberg y Uli Sigg? Investigando sobre Manuel Salvisberg se puede comprobar que no es la primera vez que crea una obra a partir de la destrucción del trabajo de otro artista (parte de su propia colección): *The Cognitive Impossibility of Poverty In The Mind Of Someone Rich*. La obra, molde de un pedazo del tiburón de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), de Damien Hirst, descansa en un tanque de formol, tal y como ocurre en la obra de Hirst.

"*Fragments of History* es quizá un caso sin precedentes en la destrucción deliberada por parte de un coleccionista de un objeto valioso al servicio de una obra de arte completamente nueva, y también se refiere a una larga tradición de apropiación e iconoclasia en la que Ai está bien educado"<sup>13</sup>.

En este caso, el término que describe la práctica de Weiwei es 'iconoclasta', utilizado aquí más en concordancia con el concepto de 'vándalo' anteriormente planteado y, sobre todo, con el de iconoclashtta planteado por Weibel y Latour; más específicamente con la que Latour clasifica como el 'tipo E' de 'iconoclashtas'<sup>14</sup>: personas que se burlan de iconoclastas e iconófilos:

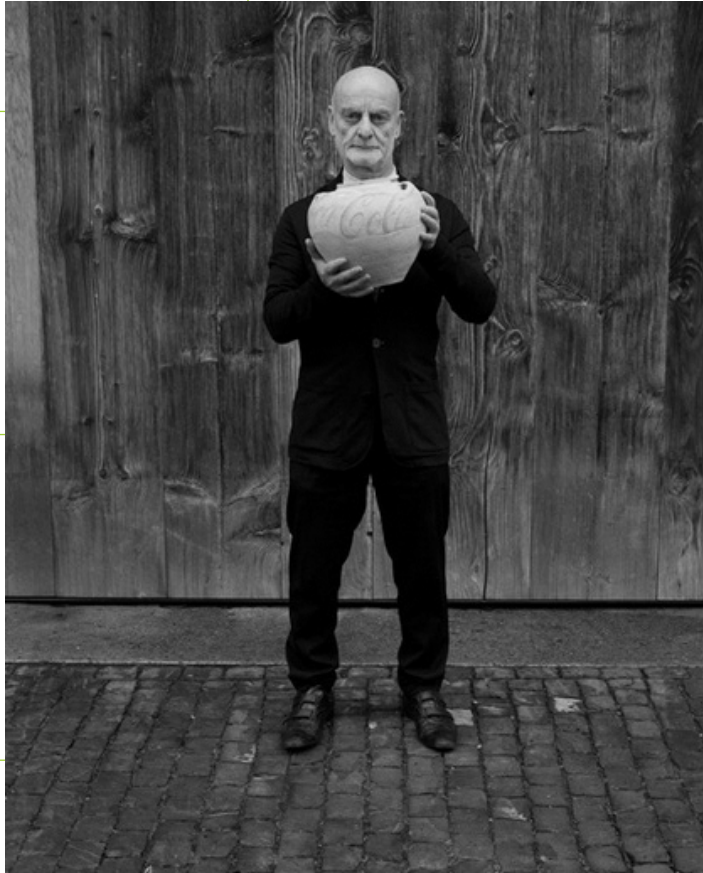
"Los 'E' son los que dudan tanto de los rompedores de ídolos como de los adoradores de iconos. Ejercen su devastadora ironía contra todos los mediadores. Les encanta mostrar irreverencia y falta de respeto, anhelan burlas y burlas, reclaman un derecho absoluto a la blasfemia de una manera feroz y rabelaisiana. Muestran la necesidad de la insolencia"<sup>15</sup>.

¿Por qué pensar que Weiwei se burla tanto de iconófilos como de iconoclastas? ¿No está política y estéticamente posicionado, siguiendo el esquema Latour, en una iconoclasia más del tipo C, al destruir iconos de la cultura china, de la que es disidente político? Si *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) no contuviera el metarrelato de *Fragments of History* (2012) –práctica de la que el artista estaba al tanto y en la que, por supuesto, colabora: no hay más que descubrir la foto de Salvisberg con Weiwei–, la obra sería muy distinta y Weiwei tendría que aparecer en otro epígrafe de esta investigación. Pero es, precisamente, esta

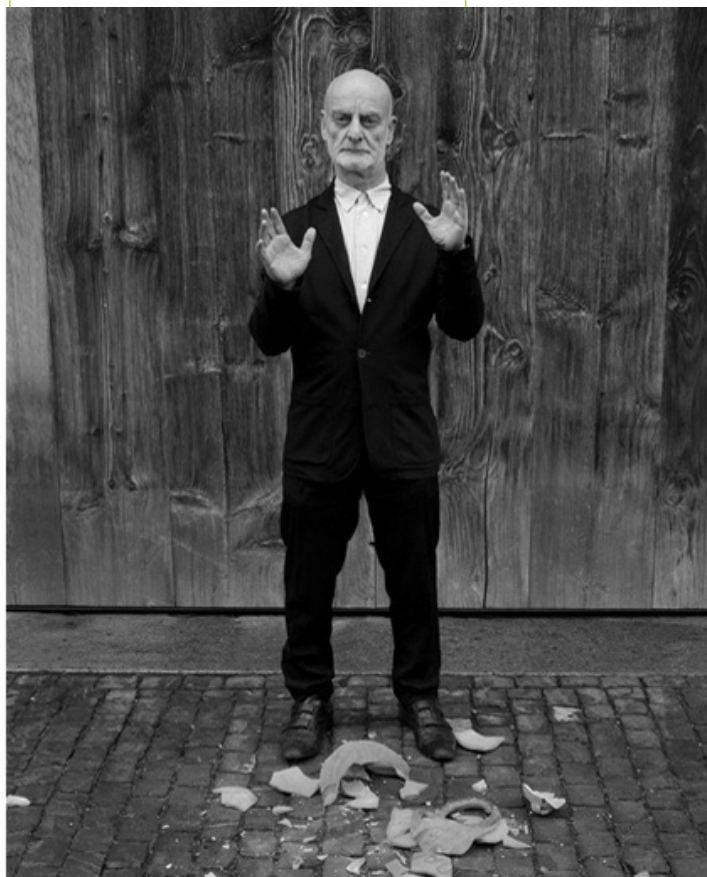
<sup>13</sup> "Perhaps an unprecedented instance of a collector's deliberate destruction of a valuable object in the service of a brand-new artwork, and it also refers to a long tradition of appropriation and iconoclasm in which Ai himself is well-schooled". (Chin-Chin Yap, "Devasting History", *ArtAsiaPacific Magazine*, vol. 78, 2012 [<http://artasiapacific.com/>]).

<sup>14</sup> "The people who mock on Iconoclasts and Iconophiles". (Latour, op. cit., p. 29). En el sistema de categorización de iconoclasias, Latour identifica cinco tipologías: tipo a., gente en contra de toda imagen ("type A is the pure form of 'classical' iconocalms, recognizable in the formalist's rejection of imagination, drawing and models"); tipo b., gente en contra de las imágenes congeladas ("what they fight is freeze-framing, that is, extracting an image out of the flow"); tipo c., gente exclusivamente contra las imágenes del enemigo ("they have nothing against images in general: they are only against the image to which their opponents cling most forcefully"); tipo d., gente que rompe imágenes involuntariamente ("they are 'innocent vandals': they had absolutely no idea that they were destroying anything") y, finalmente, el tipo e., la gente que se burla de los iconógrafos y los iconófilos ("the Es who doubt the idol breakers as much as the icon worshippers. They exercise their devastating irony against all mediators").

<sup>15</sup> "The 'E's are who doubt the idol breakers as much as the icon worshippers. They exercise their devastating irony against all mediators. They love to show irreverence and disrespect, they crave jeers and mockery, they claim an absolute right to blasphemy in a fierce, Rabelaisian way. They show the necessity of insolence". (Ibidem, p. 30).



MANUEL SALVISBERG  
*FRAGMENTS OF  
HISTORY*, 2012





continuación narrativa la que justifica la lectura de que el artista no solo se burla de la herencia cultural china, sino incluso de su legado personal, que, además, lleva inscrito otra herencia, la occidental, materializada en el logo de Coca-Cola: al romper su propio icono (que tampoco era tal, sino una creación suya a través de una apropiación multicultural), la práctica expandida de Weiwei cuestiona su propia iconoclasia y su misma iconofilia, junto con la del mundo del arte y del coleccionismo, en tanto presente en las continuaciones de la obra a manos de Uli Sigg y Manuel Salvisberg.

Por último, traer a colación un término asimismo significativo y clarificador para esta investigación: el 'quinismo' de Sloterdijk (del alemán 'Zynismus' –'cinismo'– deriva a 'Kynismus'<sup>16</sup>), claramente relacionado con la clasificación de iconoclastas mencionada por Latour. Este término tiene que ver con una actitud descarada y desafiante ante el objeto o persona, más radical que el cinismo. Así, el quinismo no cree en la conversación, "porque la conversación presupone algo así como un acuerdo idealista"<sup>17</sup>. Hay otro aspecto del quinismo que resulta relevante para entender la obra de Weiwei; en tanto el objeto presente como obra del artista no es ya Artefacto pasivo:

"La mirada cínica hace saber a las cosas que para ella no existen realmente, sino solo como fenómeno e información. Ella las mira como si ya fuesen pasado, las comprende, las registra y sigue reflexionando en orden a la autoconservación. Por supuesto, le molesta que los objetos contesten a esta mirada; tan fríamente como fueron observados devuelven la mirada"<sup>18</sup>.



## AI WEIWEI Y MANUEL SALVISBERG, POSANDO DETRÁS DE *FRAGMENTS OF HISTORY*

<sup>16</sup> En relación con término 'quinismo', Sloterdijk deja claro en muchos lugares que usa el cambio de consonantes etimológicas (de 'c' a 'q', es decir, cinismo/quinismo; en alemán 'z' a 'k', kynismus/zynismus) para reforzar su tesis básica: el antiguo cinismo (quinismo) representa en cierto sentido una 'antítesis' de la idealista Academia griega de Platón y la válvula de escape del pueblo desposeído, dando lugar a otro cinismo en las eras industrial y posindustrial modernas, que justifica todo acto humano en términos prácticamente mercantiles.

<sup>17</sup> "El quinismo es una primera réplica al ateniense idealismo señorial, réplica que va más allá de refutaciones teóricas. Él no habla contra el idealismo, vive contra él. Diógenes es un personaje cuya figura puede entenderse como contraposición a Sócrates. Las rarezas de su comportamiento posiblemente no sean más que intentos de exceder de una manera comedianta al sagaz dialéctico. Sin embargo, la cosa no acaba ahí: el cinismo da a la pregunta de cómo se dice la verdad un nuevo giro [...]. El académico diálogo de filósofos no concede a la posición materialista el lugar merecido, es más: no se le puede conceder, dado que el mismo diálogo presupone ya algo así como un acuerdo idealista". (Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Ediciones Siruela, 2003, p. 179).

<sup>18</sup> Ibidem, p. 235.



Es este objeto que toma conciencia, en la obra de Weiwei, el que toma noción de su existencia y decide suicidarse. El artista, cínico, es una mera marioneta de los deseos de la materialidad que tiene entre las manos.

El caso de Avelino Sala apunta en gran medida a este activismo –violento– de la piedra, más allá de todo control humano. *Museo Arqueológico de la Revuelta* (2015) presenta una serie de artefactos que remiten a lo que parecen posibles fragmentos recuperados de un yacimiento. En este caso, los Artefactos no son tales sino, y más precisamente, artefactos. Volviendo a la terminología planteada al principio de esta investigación: objetos explosivos. Reunidos a lo largo del tiempo por el artista, los objetos expuestos son piedras utilizadas en manifestaciones pasadas y coetáneas, a lo largo y ancho del globo. Retomando hipótesis anteriores, estos objetos rompen con una de las primeras características del Artefacto arqueológico: se trata de objetos de uso, no contemplativos. Los Artefactos, que sufren roturas o fragmentaciones por motivos diversos, son recuperados más tarde gracias a un proceso arqueológico, y observados, de nuevo, desde una distancia: la vitrina del museo.

Contrariamente a estos, los artefactos que integran *Museo Arqueológico de la Revuelta* son entes cuyo sentido aparece en la acción, objetos que sirven, en este caso, para romper. Estos elementos remiten a los 'objetos actantes' de Bruno Latour<sup>19</sup> –con agencia y forma de voluntad propias– o a los objetos-mundo de Serres, definidos como todo ente que contenga al menos una dimensión de escala global (como tiempo, espacio, velocidad o energía<sup>20</sup>). Estas piedras arrojadas hacen hincapié en la dimensión de velocidad y energía, situándose, de nuevo, en contra de

<sup>19</sup> "Más cerca de la terminología de Latour, se podría expresar que el mundo es una red de acciones cuyos nodos, a veces cambiantes, son 'actores' o 'actantes', esto es, 'humanos' o 'no humanos', respectivamente. Las 'traducciones' (las transformaciones, los cambios) ocurren cuando esos actores o actantes (que pueden ser seres humanos, organismos o cosas) 'hacen hacer', esto es, marcan una 'diferencia'. Esto significa que instauran un nuevo curso de acción, ligado a una nueva estabilización en el seno de la red (lo que tradicionalmente se llamaba un hecho o un objeto)". (J.C. Loredó Narciandi, "¿Sujetos o actantes? El constructivismo de Latour y la psicología constructivista", *A.I.B.R. [Revista de Antropología Iberoamericana]* vol. 4, n° 1, enero-abril de 2009, pp. 119-120).

<sup>20</sup> "Llamamos 'objeto-mundo' a un artefacto en el que al menos una de las dimensiones, tiempo, espacio, velocidad, energía... alcanza la escala del globo: entre los que sabemos construir, bomba o satélite, distinguimos los militares de otros puramente económicos o técnicos, aunque produzcan resultados semejantes, en vicisitudes no por raras menos frecuentes, como las guerras y los accidentes". (Michel Serres, *El contrato natural*, Pre-textos, 1991, p. 32).





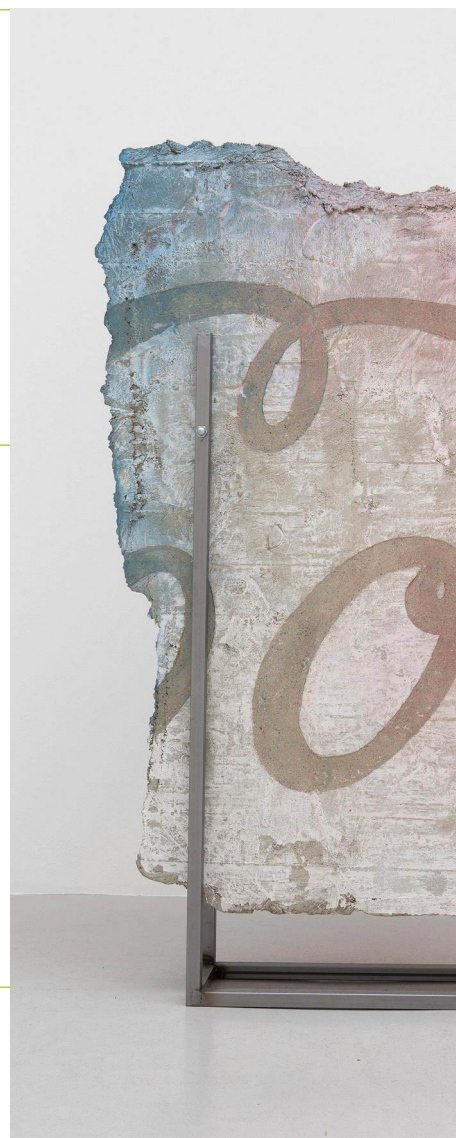
AVELINO SALA  
MUSEO  
ARQUEOLÓGICO DE  
LA REVUELTA, 2015



AVELINO SALA 2015



IVÁN ARGOTE  
*DON'T BELIEVE THEIR  
LIES* (DE LA SERIE  
*EXCERPTS*), 2016





una de las teorías relacionadas con el Artefacto y la Ruina: los objetos con 'ideas de tiempo' de Smithson<sup>21</sup>. Así, liberados de la categoría 'tiempo' (tiempo depositado, entendido como pasado o Historia) revitalizan la importancia del objeto como ente independiente. Los objetos de Sala no solo buscan colisionar contra los escudos de los antidisturbios, sino contra los procesos lineales y deterministas del tiempo.

## 2. La creación de la tradición

Estrenando epígrafe bajo esta línea de actuación de la invención de la tradición, se comienza con la palabra marcada en la piedra a través de la serie *Excerpts* (2014) del artista colombiano Iván Argote. Esta serie de artefactos, realizados en cemento y cubiertos con pintura están, en algunas ocasiones, sostenidos por estructuras de metal, funcionando como legados de mensajes: desde el logotipo de Coca-Cola presente en *Patrimony Matrimony* (2014) –y que retrotrae directamente a Weiwei– hasta las sentencias cargadas de intención de *Tell me lies* (2014), *The history of what we wanted* (2015) o las dos versiones de *Don't believe their lies* (2016). En estos artefactos de Argote quedan recogidas muchas de las ideas propuestas en esta investigación: la Historia como constructo-ficción, que queda grabada en la piedra en la frase *Tell me lies* (2014); la inevitable invención del pasado –a través de escrituras sesgadas o directamente ficticias– y el posicionamiento a la contra de *Don't believe their lies* (2016). Tras las mentiras, los silencios heredados de *The words we don't say* (2015). Y, finalmente, las traducciones y su posterior e inevitable lectura errónea en *The history of what we wanted* (2015), donde la Historia elige lo que habremos de creer para que, posteriormente, retraduzcamos lo que leemos.

<sup>21</sup> Smithson, "Quasi Infinities...", op. cit., p. 36.

IVÁN ARGOTE  
*THE HISTORY OF WHAT  
WE WANTED, 2015*







IVÁN ARGOTE  
TELL ME LIES, ¿2015



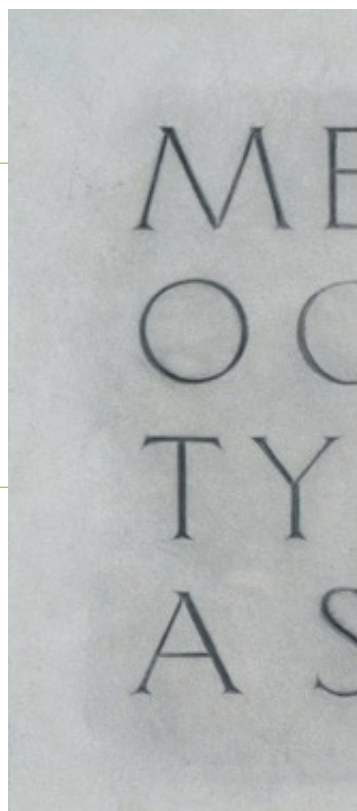
¿Qué hace el artefacto sino proponerse como ficción? En estas piezas de Argote se percibe, irremediabilmente, el cuestionamiento del legado de una escultura como *La Bocca della Verità*: piedra señalada –a través de su título y tradición– como discurso verdadero, señal necesaria ante la traición de todas las demás. ¿Cómo interrogar a la piedra? En la mitología recogida por Apolodoro queda claro que preguntar es sinónimo de sentencia de muerte. Solo habrá, pues, que aceptar sus sentencias.

Las obras de Argote dan pie a interrogarse por la mezcla entre palabras relativas a la cultura popular de consumo (como la marca Coca-Cola) con otras frases de sesgo más filosófico (*The history of what we wanted*). En la confusión provocada por la unión del tono de ambas, se proyecta un tiempo lejano –es decir, hoy en día– en el que pudieran ser encontradas las piezas. Todo lo grabado en piedra funciona como frase lapidaria.

Y, así, el logo de Coca-Cola y el mensaje filosófico serán lapidarias sentencias, ambas fusionadas en un intento de conocer (imaginar) esa –esta– cultura. Similarmente encontramos la última versión cinematográfica de *Time Machine* (adaptación de la novela homónima de H.G. Wells, de 1895) de 2002, en la que Alexander Hartdegen, el protagonista de la historia, viaja accidentalmente 800.000 años hacia un posible futuro. Allí (el dónde y el cuándo quedan, como en el caso de Argote, confundidos) encuentra una extraña tribu donde uno de sus integrantes le lleva a un cementerio de Artefactos, conservados como claves oscuras que esperan pacientemente ser descifradas para descubrir el pasado, y que resultan ser (eso solo lo sabe Hartdegen) parte de algunos rótulos comerciales de la ciudad de Nueva York, en el tiempo de Hartdegen.

<sup>22</sup> Con este proyecto el artista recibió el premio Swiss Art Awards de ese mismo año, 2006.

<sup>23</sup> Como referente formal, citar a Piero Gilardi y su *'Massolo' sofa/bench in foamed polyurethane* (1986) realizado en poliuretano.



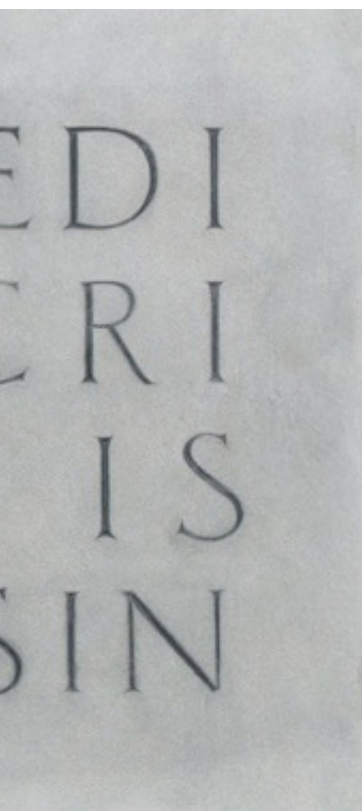


Inclinaciones similares presentan *Vita Brevis, Ars Longa*<sup>22</sup> (2006) y *Larger than Life* (2006), ambos proyectos del artista suizo Pascal Häusermann. *Vita Brevis, Ars Longa*<sup>23</sup> (2006) revela una serie de pronunciamientos cincelados en piedra. Así encontramos *Begin your own tradition, Mediocrity is a sin* o *Live the moment*. En algunas de ellas resuenan, cla-

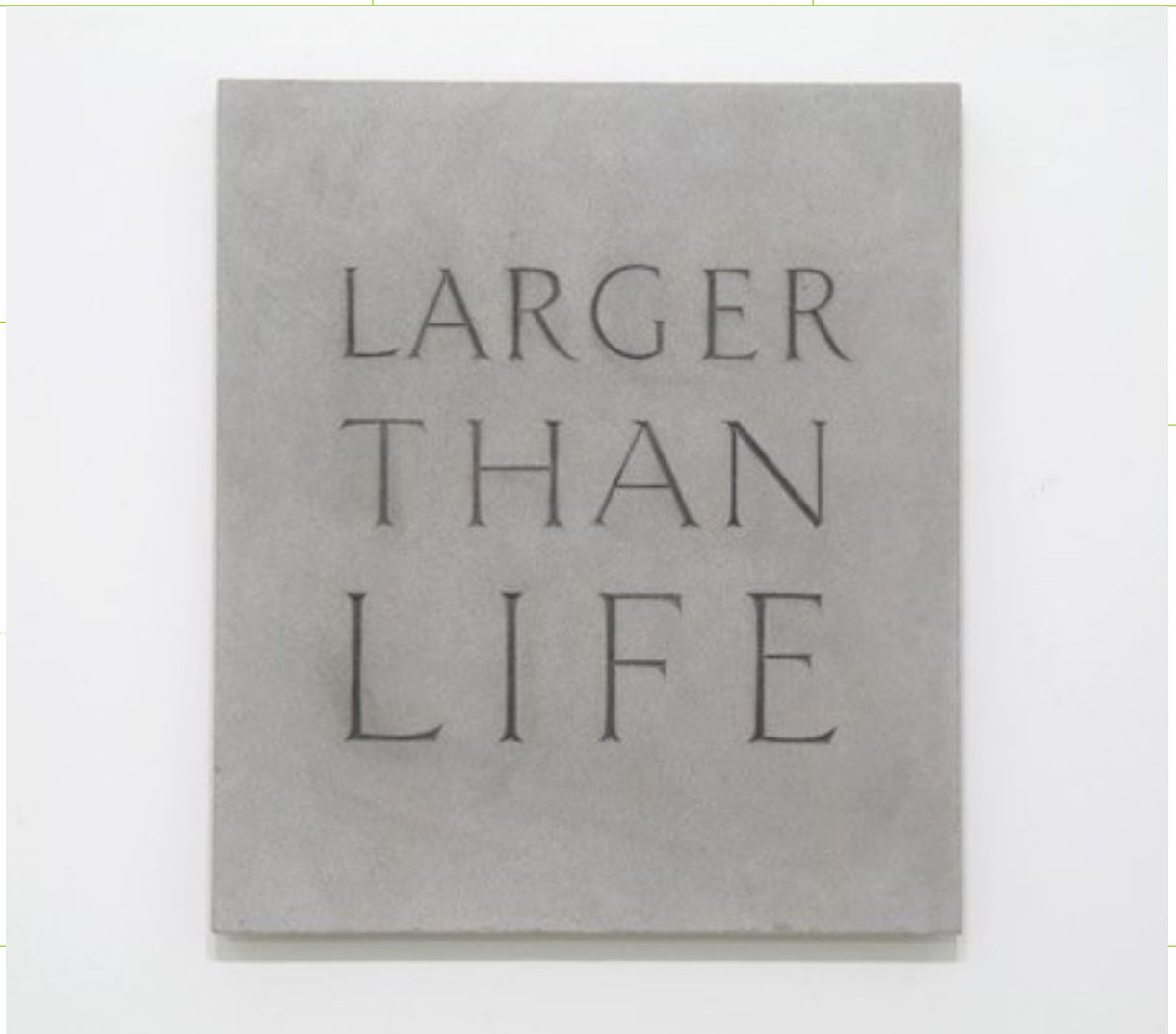
SIMON WELLS  
*TIME MACHINE*, 2002  
 HARTDEGEN  
 CONTEMPLA EL  
 'LAPIDARIO' LOGO DE  
 TIFFANY'S & C.O.

ramente, clásicos latinos (el perenne *carpe diem*); en otras, la fuente es de más difícil acceso. Todas las frases, identificables como consejos pseudo-filosóficos populares escuchados en alguna parte, son imaginadas, asimiladas a la cultura de nuestra tradición. Pero de esta ensoñación –o de *The history of what we wanted*, que diría Argote– se escapa al leer las cartelas de las obras, que titulan las piezas *Patek Philippe*, *Alfa Romeo* o *One and Only Resorts*. Las sentencias, suficientemente importantes para grabar en piedra y legar a generaciones futuras, se descubren como efímeros y superficiales *motti* de marcas publicitarias, remontándose, de nuevo, a las imágenes de *Time Machine*, donde los importantes restos del pasado se revelan como meras marcas de objetos de consumo.

Dentro de un ámbito similar, se encuentra *Larger than Life* (2006), con la única diferencia que la mayoría de sus sentencias están escritas en alemán: *Wirtschaft ist sexy*, *So tickt die Ewigkeit*, *Die Zeit als Kunstwerk* o *Larger than Life*. Todas máximas que promocionan marcas como *Handelzeitung*, *Jaeger le Coultre*, *Monaco Tourisme* o *Vacheron Constantin*.




PASCAL HÄUSERMANN  
*ALFA ROMEO*, DE LA SERIE *VITA BREVIS, ARS LONGA*, 2006¿



PASCAL HÄUSERMANN

MONACO TOURISME, DE LA SERIE *LARGER THAN LIFE*, 2006¿

PASCAL HÄUSERMANN  
VACHERON CONSTANTIN. DE LA SERIE *LARGER*  
*THAN LIFE*, 2006



DIE ZEIT ALS  
KUNSTWERK



No se ha de terminar este capítulo sin mencionar *The Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), obra del británico Damien Hirst mostrada en paralelo a la Bienal de Venecia del mismo año. Este proyecto de Hirst, aunque se pueda no estar de acuerdo con sus métodos o su resultado<sup>24</sup>, es, sin duda, un signo de los tiempos y, por lo tanto, de gran interés para esta investigación<sup>25</sup>. Descrito ya como el trabajo más ambicioso del artista, *The Treasures from the Wreck of the Unbelievable* construye una historia (ficticia) cuyo resultado expositivo son una serie de espectaculares piezas arqueológicas, rescatadas de las profundidades del mar, junto con una serie de fotografías en forma de cajas de luz, que documentan este rescate. No se detendrá esta investigación en los pormenores de la muestra, pero se han de mencionar algunos de los porqués de su inclusión en este análisis, comenzando por la entender como pura traducción esta obra de Hirst.

Es del todo inviable considerar esta muestra del artista 'original'; ni visual ni conceptualmente. Como precedentes, el trabajo de Jason deCaires y sus esculturas sumergidas –que ofrecen un resultado visualmente parejo al de los vestigios de la muestra de Hirst–, algunas de las esculturas de Nick van Woert y, por supuesto, *Salvaggio dell'HSM Colossus* (2013) de Mark Dion. Mientras que las piezas de deCaires son obras directamente recogidas del fondo marino, las piezas de Dion ya comienzan a sembrar dudas acerca de su propia veracidad, al mezclar Artefactos auténticamente rescatados del mar con otros falsos. Dudas que el proyecto de Hirst retoma, y en las que profundiza, aunque con distinta metodología.

## DAMIEN HIRST *THE TREASURES OF THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE, 2017*

<sup>24</sup> "10 años de trabajo y 65 millones de dólares gastados en su producción". (Julia Halperin, "Damien Hirst Created a Fake Documentary About His Fake Venice Show—and Now You Can See It on Netflix", *Artnet*, enero de 2018 [<https://news.artnet.com/>]).

"Los precios de las piezas varían entre los 500.000 dólares por algunos de los objetos menores hasta los 5 millones de dólares por una cabeza de Medusa realizada en malaquita". (Carol Vogel, "Damien Hirst Is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care?", *New York Times*, 6 de abril de 2017 [<https://nytimes.com/>]).

<sup>25</sup> "In fairness, there are flashes of wit, moments of technical virtuosity, and an imaginative vision that, on paper, seems alluring. As a populist fairground spectacle, the show is unmissable". (Alastair Sooke, "Damien Hirst, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, review: this spectacular failure could be the shipwreck of his career", *The Telegraph online*, 6 de abril de 2017 [<http://telegraph.co.uk/>]).





NICK VAN WOERT  
*NORTH POND HERMIT*,  
2017

MARK DION  
*SALVATAGGIO  
DELL'HMS COLOSSUS*,  
2013



DAMIEN HIRST  
*UNTITLED*, DE LA SERIE  
*THE TREASURES OF  
THE WRECK OF THE  
UNBELIEVABLE*, 2017



JASON DECAIRES  
*UNTITLED*, 2016



Si el resultado, que ya se percibe en la obra de Dion, no es lo insólito de la muestra de Hirst, ¿qué es lo verdaderamente imprescindible de mención de este trabajo? Para un objetivo, en principio, similar, que Dion consigue con unas diez piezas, Hirst presenta una mastodóntica muestra en la que no se conoce exactamente el número de piezas finales (¿trescientas? ¿Novecientas?<sup>26</sup>). Esta extravagancia es, paradójicamente, uno de los puntos fuertes del proyecto de Hirst que, por supuesto, provoca la necesidad de conocer el porqué de tal producción. Si la obra del artista es su visión del mundo, el mundo que nos refleja Hirst es un lugar desmesurado, guiado por una insatisfacción impenitente; obscena en su *bling-bling* de materiales nobles y desbordada en la inacabable cantidad de piezas hechas con materiales 'cutres' y acabados *made in China*.

¿Verdaderamente es necesario tal monto de obras? La respuesta es afirmativa: la muestra de Hirst no es más que una traducción (en formato arqueológico) de nuestra actual cultura material, superficie especular que refleja los modos de comprensión de los objetos: siempre hace falta una funda de móvil más. Esta obsesión por la (cantidad de) cultura material tiene que ver con la idea de Historia y transcendencia para Hirst:

"Una de las principales inspiraciones fue escuchar *A History of the World in 100 objects*, la serie británica de *podcasts* (y el libro subsiguiente) narrada por Neil MacGregor, el ex-director del British Museum. La premisa de la serie era que la historia de la humanidad podría expresarse mejor a través de lo que hicimos que de lo que escribimos, una idea que se convirtió en el centro de 'Treasures'<sup>27</sup>.



<sup>26</sup> "Similarly, because of the confusing number of variations and editions of the 'Treasures' (are there 300? 900? 1,500?). (David Colman, 'Damien Hirst Will Take the Hate With the Love in Venice', *Vulture online*, diciembre de 2017 [<http://vulture.com/>]).

<sup>27</sup> "One major inspiration was listening to *A History of the World in 100 Objects*, the British series of podcasts (and subsequent book) narrated by Neil MacGregor, the former director of the British Museum. The premise of the series was that the story of humanity could be better expressed through what we made than what we wrote, an idea that became central to 'Treasures'. (Ibidem).

<sup>28</sup> "An indiscriminate collector, he seems to have had no established notions of taste. The collection is like an amalgamation of everything that ever happened in history of the world". (Janelle Zara, 'One man's trash is Damien Hirst' treasure', *Artnews online*, abril de 2017 [<http://artnews.com/>]).

<sup>29</sup> "They are emblems of wasted money, wasted time, and wasted expertise". (Andrew Russett, 'A disastrous Damien Hirst show in Venice', *Artnews online*, agosto de 2017 [<http://artnews.com/>]).



Un alegato pro-cultura material en detrimento del texto: la Historia (como texto, escritura) ya no importa: una sentencia compartida en esta tesis. En el caso de Hirst, esta Historia se reconoce rápidamente como narrativa ficticia a través de imperdibles errores en la cronología de algunas piezas –que el artista introduce intencionadamente– o en la apropiación de ciertos pasados ajenos que, casi a modo de *re-enactment* histórico-occidental, vuelven a ser tomados para el interés de su conversión en traducción ulterior. El texto y sus múltiples interpretaciones hacen de él un ente inservible (al menos con el objetivo que tenía antes: como Historia).

La defensa de la cultura material a través de la colección indiscriminada de materialidades supone la pérdida de la Historia como escritura, pero también como edición: da muerte a la figura del historiador-editor-comisario-conservador que decide qué Historia ha de salvarse<sup>28</sup>. A tra-

vés de esta salvaguarda hasta lo innecesario –"emblemas de dinero desperdiciado, tiempo desperdiciado y experiencia desperdiciada"<sup>29</sup>–, el artista elimina la distinción entre lo validado –y, así, salvado– y lo desechado: alta cultura/cultura popular, antiguo/contemporáneo, materiales nobles/materiales ordinarios, mitología/historia, tradición/traición. Como un grito liberador, el reposicionamiento ya no es uno u otro, sino ambos: la gran contestación del objeto (de Hirst) es el abandono de la aplicación de una normativa –cualquiera– para la salvación del objeto.

FILIPPO MASSELLANI  
DAMIEN HIRST WITH  
"DEMON WITH BOWL",  
2017

"Al final, ¿qué aporta todo esto? ¿Una colosal y cínicamente tienda de regalos caros y chucherías superficiales, o un loco agujero de conejo en las profundidades de la historia del arte humano? 'Un exagerado, kitsch pastiche, caracterizado por superficies sin vida, emociones sórdidas y viles, detalles excesivos' como lo expresó una revisión, o ¿'todo un museo de historia antigua y mitos'? Háglele esas preguntas a Hirst y él vuelve con otra: '¿Por qué no ambas?' Hirst quiere el éxtasis y las condenas"<sup>30</sup>.

Siguiendo este hilo conductor, Hirst trasmite una tercera vía de liberación de la Historia como narración lineal. Los saltos en las temporalidades propias de los iconos representados en contraposición con su estado material producen que la obra se sitúe en un tiempo heterocrono, es decir, "una visión constituida por múltiples temporalidades"<sup>31</sup>. Esta ruptura con el tiempo lineal – como también ocurre en los óstraca de Jaio y van Gorkum – es una de las agujas a rescatar dentro del pajar de Hirst, y uno de los intereses compartidos en esta tesis.

Formalizando un salto temporal y textual, en septiembre de 2018 Hirst 'desata' (*Unleash the Kraken*)<sup>32</sup> *The Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (en adelante, *TTFTWOTU*), superproducción al más puro estilo *mockumentary* hollywoodiense<sup>33</sup>, que continúa sosteniendo la falsa narrativa del rescate de las piezas posteriormente expuestas. "Solo algunos de los objetos fueron restaurados; dejando los demás tal y como fueron encontrados para dar la posibilidad al espectador de contemplar las modificaciones que la propia naturaleza había efectuado sobre ellos"<sup>34</sup>. Para el análisis de esta pieza, clave para la

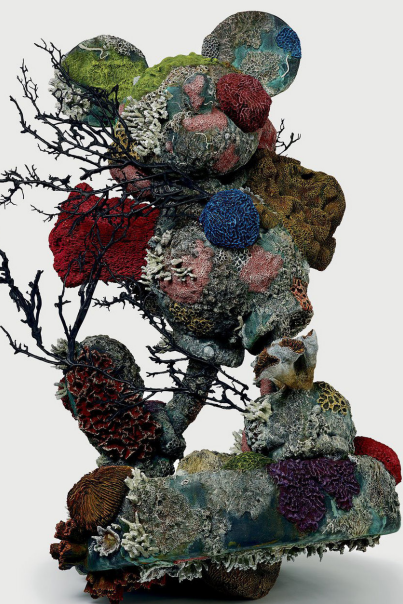
DAMIEN HIRST  
UNTITLED, DE LA SERIE  
THE TREASURES OF  
THE WRECK OF THE  
UNBELIEVABLE, 2017

<sup>30</sup> "In the end, what had it all added up to? A colossal, cynical gift shop of expensive, shallow bric-a-brac, or an insane rabbit hole down into the depths of human art history? 'An overblown, kitsch pastiche, characterized by lifeless surfaces, lurid emotions, and vile, excessive details,' as one review put it, or 'an entire museum of ancient history and myth'? Put such questions to Hirst and he comes back with another: Why not both? Hirst wants the raptures and the damnations'. (Ibidem).

<sup>31</sup> La cita completa: 'Una característica del 'ahora' es su heterocronía, 'una visión de la historia de la humanidad constituida por múltiples temporalidades'. (Bourriaud, cit. en Keith Moxey, 'La heterocronicidad de la contemporaneidad', *El tiempo de lo visual*, Sans Soleil Ediciones, 2015, p. 85).

Siguiendo con el concepto de 'heterocronía', en las piezas de Hirst se pueden apreciar estos 'fallos' cronológicos: los mayas no coincidieron en el tiempo con los romanos. Tampoco el mito de la Hydra griega coincide con el de la diosa hindú Kali. La inclusión de retratos como el de Rihanna, Pharrel Williams, YoLandi Visser o Mickey Mouse confirma que el tiempo de las piezas es imposible (y ayuda a destapar el *fake*): nunca hubieran sido utilizados estos iconos de la cultura popular de los siglos XX y XXI en piezas producidas en el siglo II a.e.c.

<sup>32</sup> Frase cinematográfica pertinente para utilizar en el contexto de la obra de Hirst, usada primeramente en *Furia de Titanes* (1981) y después en *Piratas del Caribe: el cofre del hombre muerto* (2006). "He said the giant scorpion and Hydra monster are right out of the 1981 *Clash of the Titans*, which set the bar for bastardizing mythology when the Greek god Zeus famously summons ... a Norse monster, the Kraken". (Colman, op. cit.).



'traducción' de *TTFTWOTU*, se ha decidido usar capturas de pantalla del documental, que se tornaban, debido a la protección de los derechos de imagen, en fotogramas en los cuales aparecía el texto (el subtítulo), pero no la imagen: texto sobre fundido a negro. Por tanto, se puede afirmar que, aunque ni el objetivo del artista ni de la distribuidora eran tales, la materialidad relativa al objeto, tan buscada y coleccionada por Hirst en *TTFTWOTU*, desaparece bajo el texto. Esta mediación, apoya una de las hipótesis de esta investigación: lo superfluo del texto, que, en este caso, y quizá más que nunca, traduce (erróneamente) la materialidad, haciéndola desaparecer detrás de un opaco velo negro: la aparición del texto provoca la desaparición del objeto, en forma de imagen. La Historia-texto como traducción –siempre construida– de una materialidad que puede o no puede existir actualmente; un tesoro hundido, rescatado y colocado en una ciudad históricamente amenazada por el hundimiento. ¿Un aviso de Hirst? ¿El Apocalipsis por llegar? ¿Qué quedará de nosotros cuando no quede nada? Preguntas que parece sugerir su trabajo. "En cualquier historia es en los vacíos entre las cosas donde se ubica tu creencia [...] Te das cuenta de que todo en el mundo se convertirá en fragmentos"<sup>35</sup>. Porque, al final, nada quedará de nosotros. Pero ahí estarán Goofy y Andrómeda contra el monstruo, descansando casi eternamente en los canales de Venecia. La cultura material que permanecerá, más allá –y a pesar– de la propia Historia.

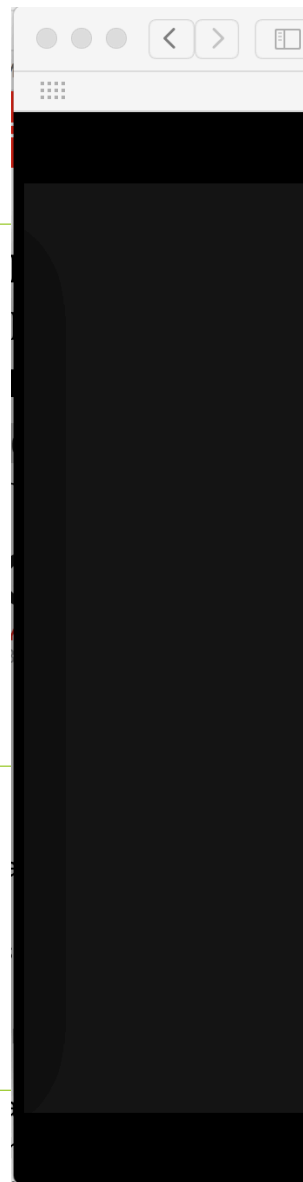
<sup>33</sup> Se utiliza aquí el término '*mockumentary*' porque, aunque el *mockumentary* busca sorprender y reflexionar sobre el medio o la idea de narración –y este no es el caso de Hirst–, sí permite esta reflexión más adelante en este capítulo, gracias a las censuras de Netflix, la plataforma que lo distribuye.

Consultar también la conferencia: Miguel Cereceda, "Hacia dónde va el arte contemporáneo", Artes Accesibles Festival FERIA y Congreso Internacional, Gijón, 29 de noviembre-I de diciembre de 2018 [[https://www.youtube.com/channel/UCd700AaiyIIP8\\_wyZIHQp0A](https://www.youtube.com/channel/UCd700AaiyIIP8_wyZIHQp0A)].

<sup>35</sup> "Tesoros del naufragio del 'Increíble', *L'Enfer des Arts Magazine* [<https://lenferdesarts.com/>].



nombre capítulo	LA RUINA COMO RÉPLICA	274





netflix.com



DOCTORADO ▾

BECAS ▾

R I S O ▾

Design ▾

TYPE ▾

ZINES ▾

TRAVEL ▾



*With any story, the gaps between things  
is where you locate your belief.*

"Así contó una conversación que tuvo una vez con David Hockney:

'Dijo: «¿La gente te pregunta a menudo cuánto duran tus obras de arte?», recordaba Hirst.

'Y yo dije: «Sí!». 'Como él es pintor, no le preguntan por esas cosas'. 'Entonces él dijo: «¿Sabes lo que deberías decirles?»' 'Y yo dije: «¿Qué?»' 'Y él dijo: «Más tiempo que tú»"<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> "With any story, the gaps between things is where you locate your belief [...] You realise everything in the world will become fragments". (Sam Hobkinson, *The Treasures of the Wreck of the Unbelievable*, Netflix, 2017).

<sup>36</sup> "And he recounted a conversation he had once with David Hockney. 'He said, «Do people often ask you how long your art works last?»', Hirst recalled. 'And I said, «Yes.» Because he's a painter, he doesn't get asked that. So then he said, «Do you know what you should tell them?»'. And I said, «What?» And he said, «Longer than you.»" (Colman, op. cit.).

SAM HOBKINSON  
*THE TREASURES OF  
THE WRECK OF THE  
UNBELIEVABLE, 2017*

Cerrando con esta cita de Coleman en una entrevista a Hirst, es necesario hacer un balance de lo aprehendido en este capítulo, destacando lo añadido a la estrategia taxonómica principal. Empezar aseverando que estas prácticas, y los objetos derivados de las mismas, nos legan unas materialidades activas, contestatarias, más allá del control humano. Los artefactos, transformados en entes sublebadados, cuestionan no solo a su creador sino su propia materialidad: nos encontramos con objetos automutilantes en los que el tiempo de este acto nace como tiempo entre varios tiempos. El objetivo de esta actitud desafiante y tendencia a la aniquilación del objeto queda aclarada cuando percibimos que la destrucción del mismo libera al artefacto no solo de su materialidad, sino de anteriores asunciones relacionadas con el Artefacto: la sacralidad de su contenido (como receptáculo), la Historia como tradición; o del tiempo (de su creación), que ya antes asimilábamos entreverado. Por extensión se termina cuestionando todo proceso lineal de conocimiento.

Esta destrucción no es solo liberadora, sino, de manera sustancial, creadora: el artefacto, crisálida dentro del Artefacto, que, gracias a la destrucción, queda desvelado. La materia, liberada de su tradición destapa una nueva materia, un nuevo tiempo. *Begin your own tradition.*

It's about what's not there.

What makes you believe in things  
is not what's there.



## CONCLUSIONES

CONCLUSIONES	LA RUINA COMO RÉPLICA	279
	<p>A lo largo de toda esta tesis se han desarrollado dos líneas de trabajo fundamentales. La primera, la identificación de una corriente con identidad susceptible de ser considerada propia e independiente dentro de la 'corriente arqueológica' en el arte contemporáneo, determinada por lo que se ha venido llamando durante esta investigación 'la ruina como réplica'. La segunda línea ha sido la configuración, a partir precisamente de lo inferido del análisis de las prácticas artísticas que hacen uso de la ruina como réplica, de una estrategia taxonómica que sirva de guía para el desarrollo de una serie de prácticas artísticas que superen los límites materiales y conceptuales que determinan la idea de ruina clásica, generando la posibilidad de establecer un nuevo campo de trabajo artístico con suficientes características diferenciadoras como para ser consideradas dentro de un nuevo marco interpretativo.</p>	

## 1. La ruina como réplica

La identificación de una nueva corriente dentro de la tendencia arqueológica del arte contemporáneo ha sido la primera conclusión de esta investigación. Esta corriente, con identidad propia, ha sido definida a lo largo de toda esta investigación, y ejemplificada a través de prácticas artísticas realizadas durante los últimos cuatro decenios. Estas prácticas artísticas se destacan por una serie de características que las definen y, aunque analizadas a lo largo de los capítulos de esta investigación, ahora conviene recordar a través de un pequeño tesoro:

### 1.A. FORMALIZACIÓN

Lo primero que llama la atención de estos objetos es su forma de ruinas –que no Ruinas<sup>1</sup>. La Ruina –lo arruinado, derrumbado– sirve solo de molde para la fabricación de los citados objetos, por lo que se debe entender que su forma actual no es el resultado de un proceso, sino su 'normalidad objetual', es decir, no se trata de un objeto en Ruinas, sino que fue así desde el principio.

Es por esta razón que –en contraposición con las Ruinas– estos artistas no entienden estos objetos como resto fragmentario o recuperado, sino como objeto-mónada, como artefacto<sup>2</sup> completo en sí mismo: el fragmento como mónada.

El tono de estas prácticas es un tono de reconocimiento ante el objeto arqueológico: condona las paradojas que lo definen a través de acciones como negar los límites temporales, escapar del historicismo, abrazar la política en su dimensión más conflictiva, considerar la creatividad tan importante como la objetividad, desarrollar su propia retórica del pasado o dialogar de igual a igual con otras disciplinas.

<sup>1</sup> Para la definición de 'Ruinas' se remite al capítulo "Terminología" de esta tesis.

<sup>2</sup> Para la definición de 'artefacto' y su comparación con 'Artefacto', se remite al capítulo "Terminología" de esta tesis.

### 1.B. DESTRUCCIÓN

Estos objetos presentados –al considerarse moldes de las Ruinas– entienden la destrucción no como final, sino como principio: "Mi trabajo comienza donde y cuando los arqueólogos lo dejan" –diría Cyprien Gaillard. El fin (del ciclo biológico) de la arqueología se convierte, en las prácticas analizadas, en el umbral fundacional de la obra.

Característica inherente de estos artefactos es que la destrucción parte de la comprensión del objeto como ruina, como ente 'activo'; en contraposición a la Ruina, siempre objeto 'pasivo', de contemplación. Esto sucede porque, en algunos de los casos, es la obra el mismo agente de su destrucción, tanto física como metafóricamente: la ruina como promesa material y simbólica. La destrucción es hija de la duda, y es el objeto el que se levanta contra lo establecido. Estas obras funcionan como antilegomena, cuestionando la veracidad de los hechos escritos, de la propia Historia.

La destrucción presente en estas prácticas puede tener variedad de sesgos y lecturas. En algunos casos se encuentran significados paradójicos respecto a la Ruina anterior, pudiendo leerse como una especie de 'liberación'; en otros como protección de la misma Ruina; e incluso puede entenderse como traducción. De todos estos sesgos se deriva una pregunta de gran importancia para esta investigación: ¿supone la destrucción material siempre una *damnatio memoriae*? En esta investigación se han ido recorriendo una serie de ejemplos, cercanos al terreno de la iconoclasia, que plantean la destrucción



material no como sinónimo de olvido de la Historia, sino como terreno poético desde el que proponer otra historia que, en verdad, son historias que no funcionan de manera cerrada, como respuestas, sino de manera generativa, como preguntas, empezando por la destacada anteriormente.

### 1.C. DESMATERIALIZACIÓN

Retomando el punto anterior, y ya que la destrucción o deterioro material son parte inaugural de la propia materialidad de las prácticas de estos artistas, la desmaterialización será la consecuencia inevitable del punto anterior. Aun así, la idea fácilmente inferible de que estos artistas puedan no estar interesados en la materialidad de la obra por su tendencia destructiva es errónea: lo que buscan, precisamente, es cuestionarla de una manera tremendamente activa, dudando sobre la propia naturaleza del objeto y la sacralidad otorgada al mismo por la arqueología (cuyo objetivo siempre ha sido, contrariamente al de estas prácticas, recolectar y salvaguardar cualquier tipo de Artefacto).

Esta desmaterialización es provocada por la propia destrucción del objeto y, en algunos casos, se debe al uso de materiales orgánicos o biodegradables en los cuales se observa cómo la (aparente) desmaterialización, en lugar de ser final, es principio: "Aunque parece que se están desmoronando, están hechos de materiales asociados al crecimiento. Uno puede preguntarse si los trabajos se están deteriorando o si realmente están creciendo"<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> "Although they look like they are falling apart, they are made of a material associated with growth. One could question if the works are falling apart or they are actually growing". ("DANIEL ARSHAM. 3018...", op. cit.).

CONCLUSIONES	LA RUINA COMO RÉPLICA	283
		<p>Lejos del confort de la vitrina y fuera de cualquier ámbito de protección otorgado por la ciencia (arqueología) o la institución (museo), un segundo logro de esta desmaterialización es otorgar preponderancia al contenido sobre el continente. Y aquí surge la propuesta de una nueva lectura de la idea de contenido, pues las citadas prácticas no pretenden salvar la Historia del objeto –revocando un posible <i>damnatio memoriae</i>–, sino plantear una nueva manera de entender la narrativa: contra los registros cerrados de la oficialidad de la Historia, se plantea una <i>terra incognita</i> sembrada de preguntas, campo abierto a la especulación.</p>
		<p>1.D. REPOSICIONAMIENTO</p> <p>Desde el primer epígrafe de este tesoro se ha declarado el reposicionamiento de estas prácticas, a través de características que las convierten en una tendencia propia dentro de la corriente arqueológica en el arte contemporáneo. Este reposicionamiento no solo funciona de manera teórica, metafórica, sino también de manera física y espacial; se halla bajo este paraguas una serie de prácticas que trabajan un cambio de posición para erigirse como herramientas para la liberación de la obra como objeto de estricta contemplación; que es como se habían admirado tradicionalmente, y de esta manera poseído, las Ruinas.</p>

Este cambio de posición conlleva uno de paradigma. Provoca un cambio de mirada y, así, en la naturaleza de la práctica: de la Ruina o el Artefacto como objetos 'pasivos', sin uso, adheridos a una mirada vertical, se llega al objeto 'como sujeto', entablando una relación horizontal en la que se mira la piedra a los ojos; posición que, además, implanta la posibilidad de un diálogo. En las antípodas encontramos al Artefacto, víctima de la mirada y las decisiones de cada tiempo y cada lugar.

Espacialmente, estos reposicionamientos funcionan de lo vertical hacia lo horizontal, conservando un instante intermedio, lo diagonal. Este equilibrio precario marca, en algunas de las obras, un momento de temporalidad difusa, que desde un mundo en Ruinas podría ser interpretado como Artefacto a punto de caer. En este caso, su reposicionamiento personificaría una lectura paradójica y contestataria, como en los puntos anteriores. Se consideraría no momento de derrumbe, sino momento en que se erige.

### 1.E. TEMPORALIDAD

Una de las características mencionadas en el primer epígrafe de estas conclusiones, como rasgo inherente al tono de estas prácticas, ha sido la negación de los límites temporales. Estas prácticas contienen objetos y/o artefactos que, como se adelantaba anteriormente, refieren a la destrucción y la desmaterialización como acciones fundacionales. Estas no solo afectan al objeto materialmente, sino temporalmente: el choque contra la Historia referido en an-

CONCLUSIONES	LA RUINA COMO RÉPLICA	285
	<p>teriores epígrafes no trabaja exclusivamente en un nivel narrativo, sino de forma transitoria, reificado en el pasado (tiempo depositado, entendido como pasado o Historia). Frente a la acción de 'recoger' el pasado, el tiempo (pasiva), la acción de 'crear' el tiempo (activa). Un pasado, por añadidura, del todo distanciado para estos artistas, que lo entienden a la manera rilkeana: restos quizá casuales de un tiempo que no es ni debe ser el propio.</p> <p>Como vestigios de un pasado lejano y extranjero, estos restos son considerados extraños, asumiendo la Historia como un jeroglífico, pues "es imposible descifrar una lengua desconocida escrita en una escritura desconocida"<sup>4</sup>. La Ruina como pasado deviene, de nuevo, la ruina como promesa.</p> <p>Aquel tiempo pretérito como lugar de encadenamiento, es, así, drásticamente destruido a través de estas prácticas. Como meteoritos que chocan contra la Historia, el tiempo de estos objetos es un lapso nuevo, liberándolos de las ataduras del historicismo narrativo y temporal. Se produce entonces una cuasi total confusión temporal: estas prácticas son sugerencias para reflexionar sobre la capacidad del tiempo como entidad no-lineal. Como estado diagonal temporal, los tiempos quedan entremezclados, atravesandos desde el 'ha pasado' al 'pasará de nuevo' e, incluso, el 'está pasando'.</p>	

<sup>4</sup> Ceram, op. cit., p. 49.



### 1.F. FICCIÓN

Volviendo a retomar terminologías anteriores, es la duda la que comienza el ataque al tiempo, a la Historia y al Pasado. Estas prácticas hallan una solución plausible: la construcción ficcional. "La ficción aquí de la obra actúa como palanca para la emancipación de una epistemología objetiva, y se rige por un enfoque hipotético-deductivo"<sup>5</sup>. Siguiendo a Koselleck, se puede mantener que esta trinidad y su relato cerrado –*Geschichte*– cristalizan en poesía –*Gedicht*. Posibilidad siempre abierta como una herida, que los artistas viven como aseveración. La Historia del pasado frente a la poesía de un instante nuevo, e incierto. Poesía por encima de Historia.

Los artefactos materializados en estas prácticas son aquellos en los que la importancia capital reposa en lo especulativo como ficción voluntariamente construida. Este foco de interés en la ficción eleva esta categoría al nivel de lo real, desdibujando los límites entre lo histórico (como existente) y lo ficcional, perfilando un *topos* en el que aquellas *res factae* y la *res fictae* quedan entreveradas.

<sup>5</sup> "La fiction ici à l'œuvre intervient comme un levier d'affranchissement d'une épistémologie factuelle et régie par une démarche hypothético-déductive". Chloé Orveau, "Archeologia", *O2 magazine* [<http://zerodeux.fr/>].

### 1.G. TRADUCCIÓN

Continuando la línea de pensamiento desarrollada en el punto anterior, los artefactos que son parte de estas prácticas no cuentan ni demuestran una Historia –lo que ha pasado–, sino que son parte de un tiempo fluido y una narrativa especulativa: su importancia capital reside en lo ficcional que se ha construido. Estos objetos son leídos como objetos-mónada, completos en sí mismos, y como relatos

CONCLUSIONES	LA RUINA COMO RÉPLICA	287
		<p>siempre ilusorios. Es precisamente esta idea de lectura la que permite hablar de traducción. Al asumir esta afirmación, el objeto/artefacto queda definido como objeto/texto/significado, ente no-lineal al que se llega a través de una lectura, pero también un acuerdo entre varias temporalidades: cuando se ha hecho el objeto, cuando se ha usado y cuando se ha interpretado. La pregunta clave es entonces: ¿cómo traducir adecuadamente? Más precisamente, ¿es posible traducir adecuadamente? ¿Qué entendemos por 'adecuadamente'?</p>
		<p>En el caso de las prácticas presentadas en esta investigación, se ha podido observar que las lecturas del objeto ponen de manifiesto la imposibilidad de plantear siquiera la posibilidad de encontrar un mensaje único, como la corriente posprocesual asevera: denotando la imparcialidad como entelequia y reafirmando que existe un significado propio del objeto para cada lector del mismo. A partir de aquí, estas prácticas muestran dos posibles campos de acción. El primero, a través de la presencia de lecturas casualmente erróneas, fruto del acuerdo transtemporal que, debido a los cambios en el pensamiento, va permutando según el momento. El segundo, las lecturas deliberadamente erróneas; en las que es el propio creador el que empuja la obra hacia un significado artificialmente equívoco. Por supuesto, ambos campos reflexionan sobre la construcción de la memoria y el imaginario colectivo, interpelando al espectador/lector a</p>

reflexionar sobre cuestiones clave para esta investigación como el destino de la cultura material y quién lo decide, el *cul-de-sac* de las narrativas científicas binomiales o la rémora de la traducción.

Estos posicionamientos plantean un estado donde lo escrito es editable y, por ende, variable (tal vez, debida a la relación con la hermenéutica). Tras sempiternos intentos y ante la imposibilidad de captación de un significado único y unívoco, ¿no entienden estas prácticas como ajena esta problemática? Ante el mito fundacional de la imposibilidad de entendimiento<sup>6</sup>, ¿por qué seguir empeñándose en una posibilidad fingida? ¿No es una traición cada mera interpretación? La conclusión es necesaria: la imposibilidad de acuerdo de significado único y/o unívoco; o de una única transcripción.

<sup>6</sup> "Y el Señor descendió para ver la ciudad y la torre que habían edificado los hijos de los hombres. Y dijo el Señor: He aquí, son un solo pueblo y todos ellos tienen la misma lengua. Y esto es lo que han comenzado a hacer, y ahora nada de lo que se propongan hacer les será imposible. Vamos, bajemos y allí confundamos su lengua, para que nadie entienda el lenguaje del otro". (Génesis 11:5-7 [<https://atravesdelasescrituras.com/>]).

## 1.H. FAKE

Al igual que las lecturas de los objetos juegan con traducciones 'erróneas', la propia materialidad de las obras, catalizadas comparablemente a la Ruina y/o Artefacto, se entretienen en conversaciones sobre la veracidad del objeto que entienden, nuevamente, como cuasi imposibilidad.

Algunos de los artefactos presentes en esta investigación recrean Artefactos, siempre con una intervención que los transforma de simples copias a obras con intencionalidad contestataria. Esta transformación se realiza con la intervención del artista en la propia pieza o a través de la inserción de referencias ajenas a la obra, que chocan con una posible lectura monolítica de la pieza.

### 1.1. LA RÉPLICA (COMO CONTESTACIÓN)

Habiendo planteado en primeros capítulos de esta investigación la réplica como estrategia, se ha de destacar que es su tercera acepción ("expresión, argumento o discurso con que se replica") la que permea estas prácticas analizadas.

Para los artistas analizados, la verdadera contestación son todas las liberaciones del objeto como práctica: la consecución del entendimiento del artefacto como algo completo –y no como parte o proceso–, la destrucción como agente creador, promesa y liberación de la Historia, del tiempo y de sus binomios; la liberación, incluso, de la misma materialidad del objeto, paradójicamente, en unas prácticas eminentemente materiales y de sesgo arqueológico. El entendimiento del objeto como 'sujeto', provocado por un reposicionamiento del Artefacto/Ruina y un nuevo posicionamiento de la obra. La duda como seguridad, la imposibilidad de un único y unívoco significado, la lectura como traducción y esta como traición constante al significado. La predilección por la poesía/ficción/especulación de los objetos, por encima de su ciencia, siempre segura y cerrada. Este tono es parejo a lo que Sloterdijk denomina 'quinismo': aquella actitud descarada y desafiante ante el objeto y/o la persona. Esta emancipación del objeto/artefacto como forma meramente contemplativa (como 'sujeto') ha sido posible gracias al préstamo arqueológico, *traducido* por estos artistas en una 'mirada arqueológica'; similar en tono a la tercera acepción de la 'réplica' utilizada en esta investigación.

☞ Según la primera acepción del término que se determinó en el capítulo de "Metodología".



## 1.J. OBJETIVO

Los objetivos de estas prácticas son la evolución del punto anterior. Materializados como objetos contestatarios, su preocupación principal es reformular cuestiones relativas al patrimonio arqueológico (la Ruina, el Artefacto) por encima de formalizar su salvaguarda. Utilizando todos los puntos anteriores como armas de emancipación, destierran toda las ataduras que paralizaban el entendimiento del objeto como un complejo ente poliédrico.

Uno de los principales problemas que descubren estos objetos –la salvaguarda de los mismos y sus porqués– llama a reflexionar sobre la autoridad moral de algunas de las instituciones creadoras y protectoras de Artefactos: la Historia, la Ciencia y el Museo. En cualquiera de los tres casos, las prácticas de esta investigación tratan de controvertir el relato, que la convención tradicional de estas instituciones considera un ente cerrado y monolítico, artificioso y artificial. Una imposición de las instituciones desde sus estructuras de poder.

Primero la Historia que, como relato unívoco de lo ocurrido, crea el contexto del que los objetos formarán parte como testigos incuestionables de su versión de los hechos. Después llegará la ciencia (arqueológica), que ratificará estos objetos dentro de la categoría de 'prueba', convirtiéndolos en propiedad. Finalmente será el museo el encargado de la conservación de este tesoro. Bajo las líneas de pensamiento y actuación de la Historia y la Ciencia, cumplirá órdenes

elevando el objeto a la categoría de obra de arte. Para los artistas analizados, estos grandes escritores (la Historia, la Ciencia, el Museo) operan como instituciones demolidoras, en las que no hay cabida a (otras posibles) lecturas y entendimientos, y menos aún a la posibilidad de diálogo. Ante este uso y abuso del patrimonio, y sus cuestiones relativas, estas prácticas proponen un replanteamiento radical contra el discurso que estipulan estas instituciones. ¿Qué pretenden estas entidades encontrar y crear? ¿Quién decide qué es patrimonio? ¿Cuál es el objetivo tras esta conservación?, se plantean estas prácticas.

Por supuesto, estas preguntas no tratan, exclusivamente, de socavar la autoridad (moral) de estas instituciones, sino de donar al público –otra institución– un regalo: la entrada en el mundo de la duda perenne, el cuestionamiento constante y la búsqueda de un acuerdo a través del diálogo: el mundo de la réplica, en su tercera acepción.

Y así se llega a la segunda conclusión: la importancia de aplicar la estrategia de la réplica no solo a este estudio concreto, sino a cualquier proyecto que busque tanto el cuestionamiento de los discursos institucionales como la colaboración con otros agentes, propiciando una apertura de los discursos mencionados.

## 2. La réplica como estrategia

La segunda conclusión de esta investigación es proponer la estrategia de la réplica como 'esfuerzo' (Martínez, de nuevo) utilizable más allá de las fronteras de esta investigación: específicamente, en proyectos en los que tomen parte varios agentes sociales.

En sí misma, esta estrategia –entendida como tal en contraposición a la idea de 'metodología'– propone tres pasos de acción imprescindibles para la consecución de cualquier proyecto de mediación y/o acción, conjuntamente o no con procesos de corte institucional.

El primer paso de la estrategia seguirá siendo el *ground zero* propuesto en el capítulo "Metodología" de esta investigación, en este caso general, referido a una obra de arte o a una idea: el objeto de trabajo. Seguidamente, comenzando a reflexionar sobre el mismo, el primer paso siempre es proponer una copia exacta de la obra, pensar acerca de la imagen y la representación del objeto en cuestión: qué significa, qué implica, cuáles son sus carencias.

El segundo paso: el terremoto. La reflexión propuesta acerca de la imagen del objeto en cuestión producirá una serie de respuestas, sean estas individuales o colectivas, de sentido unidireccional. Los casos más arquetípicos estudiados han sido aquellos en los que una institución está involucrada en el proceso de trabajo, pues es en este nivel donde se detecta la mayor carencia de desarrollo. Los terremotos provocados quedan, en muchos casos, dentro de la institución, aunque también fuera de ella; pero en ningún caso se produce una vuelta ni aplicación de lo aprendido a través de esa respuesta.

CONCLUSIONES	LA RUINA COMO RÉPLICA	293
	<p>Aquí es donde se hace fundamental la aplicación de esta estrategia hasta su última acepción, pues el tercer paso, la contestación, se basa, precisamente, en la comprensión del terremoto a través de una rotación en la comunicación entre los entes que desarrollan el proyecto. Por supuesto, este nivel conlleva, inevitablemente, la posibilidad de un diálogo donde el creador del proyecto sea a su vez receptor de la conversación. De esta forma, el proyecto cumpliría con los tres pasos y/o estratos de la estrategia de la réplica. Es este último nivel el fundamental, materializado como una propuesta que vuelve para ser recogida, admitida y asimilada en la institución, formando parte del patrimonio material o inmaterial de la misma y siendo, a su vez, re-compartida y re-traducida en procesos ulteriores.</p>	
	<p>3. El final de la ruina</p> <p>Esta tesis cierra un periodo de investigación sobre la ruina de más de diez años. La investigación en profundidad sobre el campo en cuestión comenzó gracias a la observación, y posterior descubrimiento, de la existencia de una serie de prácticas artísticas que no encajaban estrictamente en lo que hasta entonces quedaba, sin mucha cobertura, definido como la corriente arqueológica del arte contemporáneo. Más allá del sesgo arqueológico y las formalidades de 'ruina', en aquellas prácticas se podía apreciar que la categoría de 'ruina' no quedaba materializada de la manera tradicional.</p> <p>Las ruinas presentes en las obras que observamos y que, así, incluye esta investigación, eran ruinas de nueva creación: no Artefactos ni restos encontrados, sino materialidades creadas <i>ex profeso</i> por los artistas en cuestión. En el caso de que fueran</p>	



formas que parecieran antiguas, era porque eran copiadas de objetualidades pasadas, alzándose como 'réplica' –en todas las acepciones del término que se han mencionado en esta tesis. Gracias a la observación cuidadosa de este tipo de réplicas, se redactó la 'estrategia de la réplica', una nueva hipótesis de creación propia que ha servido para explicitar taxonómicamente las características de las prácticas presentes en esta investigación.

Volviendo a su materialidad, y como nuevos objetos, contaban con un tiempo nuevo, campo al que también le reconocían una complejidad más allá de las interpretaciones tradicionales del tiempo lineal. No eran entes pasados, pero tampoco presentes, pues en gran cantidad de casos la ruina se presentaba en un tiempo gerundio ('formándose') o, incluso en un tiempo indeterminado ('a punto de acontecer'), siendo en multitud de ocasiones la propia obra la que accionaba un mecanismo de autodestrucción. Esta 'confusión' en la temporalidad de los objetos presentes en estas prácticas obviaba la inclinación tradicional de la ruina como ente pasado, sacándola del campo del tiempo lineal (pasado-presente-futuro) y adscribiéndola en un tiempo múltiple y entreverado. Esta conclusión deriva no solo de su materialidad nueva, sino de entender la destrucción no como final de la obra, mas bien como principio y ente materializador. Incluso, se podría entender la ruina y 'su tiempo' desde la topología matemática: un mismo punto que es, al mismo tiempo, todos; un tiempo en el que todo ya ocurrió, ocurre, está ocurriendo y ocurrirá. Hablaríamos, entonces, de lo posarqueológico.

CONCLUSIONES	LA RUINA COMO RÉPLICA	295
	<p>El sentido 'activo' de las piezas es, entonces, innegable. No son objetos pasados, ni recogidos, ni embalsamados por la taxidermia de la vitrina y el museo. Son materialidades que, precisamente utilizando medios arqueológicos, ponen en tela de juicio muchas de las asunciones que la concepción tradicional de esta disciplina asumía sin concesiones. No se ha de olvidar que la arqueología ha sido, de nuevo tradicionalmente, una de las ciencias auxiliares de la Historia, por lo que todos los cuestionamientos producidos por estos objetos hacia la arqueología lleguen, por extensión, hasta la Historia. Por tanto, también afecta a lo pasado –y escrito– como Relato, a la sacralidad de lo ocurrido e incluso al museo (campo-santo de lo arqueológico).</p>	
	<p>Todos estos interrogantes han tenido cabida en el planteamiento de la 'estrategia de la réplica', viendo en su tercer nivel ("expresión, argumento o discurso con que se replica") la particularidad de estas prácticas. Gracias al desarrollo de esta hipótesis, se ha podido dar nombre a unos comportamientos artísticos aún huérfanos de observación y terminología, y separarlos de una corriente más general arqueológica presente en el campo del arte. Por ello, se han nombrado estas prácticas como lo 'protocomporáneo', y se concluye sugiriendo que tanto la terminología como la hipótesis taxonómica planteadas sean utilizadas para hablar de este tipo de trabajos de aquí en adelante.</p>	

## ANEXOS

ANEXOS	LA RUINA COMO RÉPLICA	297



ENTREVISTAS

## ENTREVISTA A LARA ALMARCEGUI

Septiembre de 2016, Madrid

1- ¿Cómo definirías tu metodología? ¿La podrías considerar cercana a alguna disciplina de la Historia, como por ejemplo la Arqueología? ¿Podríamos considerar tu trabajo como una arqueología de los lugares naturales?

Aunque no me parece mal la terminología, no la considero propia de mi trabajo. Me interesa más todo lo que tenga que ver con el saber más del lugar, como cuando por ejemplo excavo ese lugar. El lugar como lugar natural no me interesa tanto, me cuesta más verlo. No suelo trabajar con metodología arqueológica, al final es más mi propio posicionamiento, hay más de *performance* en como me posiciono yo en ese terreno. Quería involucrarme físicamente en el espacio. Más que pagar a un arqueólogo, era yo, Lara, quien me involucraba. De nuevo volvemos al posicionamiento, que era lo que yo intentaba, era algo casi ético. Ahora puedo alquilar maquinaria, porque ya he hecho eso antes: es un acto de humildad. Por ejemplo, lo veo totalmente diferente al Land art, que es una relación de poder. Yo quería tener derecho a hablar de esos lugares y me lo gané con mi esfuerzo. Con los años mi trabajo se ha vuelto más hacia el análisis, pero por aquel entonces ese posicionamiento era algo interior, personal y humilde. Había *performance* y *engagement*, pero había algo más... algo incluso religioso, exagerando un poco.

2- Tus proyectos tienen mucho que ver con la descomposición y lo efímero, pero ¿y la documentación? ¿Cómo funciona en tus proyectos?

Es complicado. La documentación es en paralelo... aunque siempre pienso en ello tarde. Primero pienso en el lugar: cómo pensar en él, cómo llegar hasta él, los permisos... digamos que la parte documental no es la parte clave del proyecto en absoluto. Aunque hay una excepción: *Explorando el suelo* (2003) se hace para la documentación.

Es siempre un mínimo, no un punto de partida; no pienso en el museo, tampoco en el público. Te puedes imaginar que esto causa muchos problemas en las instituciones, aunque yo pienso que hay un lugar para todos.

3- Uno de tus proyectos, *Buried House*, es "similar" al *Dunepark* de Cyprien Gaillard. ¿Qué similitudes y diferencias encuentras en ambos proyectos?

Claro, ¡conozco a Cyprien! Y de alguna manera trabajamos juntos entonces. Cuando le invitaron a Holanda le hablé de los búnkeres y le presté mi guía de búnkeres... Creo que hay una diferencia fundamental, y es que él está interesado en el poder en su trabajo, es muy masculino. Recuerdo que en algún momento llegué a una conclusión: no me interesaban los búnkeres: siempre me los enseñaba un hombre, blanco, y normalmente, de derechas y paramilitar: no es mi tipo, considero que debe haber un cierto intercambio entre el lugar y quien lo interviene. Volviendo a Cyprien, abrió camino en Holanda, cada vez que hablaba a alguien de mis proyectos decía "como Cyprien".

4- ¿Qué importancia tiene la memoria histórica del lugar en tus proyectos?

Me interesa la historia, pero sobre todo me interesa el punto de tensión entre lo que ha pasado y lo que va a suceder. Averiguar el pasado de un lugar es posible, pero conocer su estado actual y hacia donde va, por qué está censurado y es de difícil acceso. Que no haya uso no significa que no haya plan, siempre hay un plan. Están en espera. Si esperamos 5 o 10 años, no dura más (como por ejemplo el descampado de el Águila).

La cuestión del futuro es siempre más compleja, más inaccesible. No tanto con las ruinas, pero sí con los descampados: en las oficinas de urbanismo no te contestan. Entrás en temas de negociaciones, imagen, política, trapicheo... entras en la realidad, tal y como se diseña la ciudad. Por ejemplo, los depósitos de hierro son en realidad material de construcción. Es una manera de hacer arqueología... sí, pero va más allá. Me interesa la potencialidad del lugar, del material. El texto que mejor hablar de este concepto, de los terrenos como posibilidad es *Terrain Vague*, editado por Patrick Barron y Manuela Mariani.

5- Asimilas la figura del artista con un habitante de la ciudad y tus proyectos pueden ser considerados una forma de urbanismo. ¿Cual sería el coétaneo a nivel artístico de este urbanismo?

Mi campo de acción es la ciudad, la realidad; no tiene límite.

El museo es un ente –está ahí, pero no me define como artista o como persona. Ni me interesa ni es mi objetivo. El arte conceptual es metarreferencial respecto al mundo artístico, pero mi trabajo no lo es, mis intereses están en otro lugar. La normativa, la máquina, la lluvia... son muchas reglas del juego, diferentes para cada proyecto, cada uno tiene sus dinámicas. Pero sí que es cierto que una parte de la crítica del arte habla sobre arte.

**6- ¿Crees que es una tendencia?**

Quizá en los últimos 10 años el arte se ha vuelto metarreferencial, arte sobre arte, artistas que trabajan solo sobre arte, aunque esa línea de trabajo siempre ha estado ahí. Yo intento escuchar la ciudad. Quien me invita a hablar sobre la ciudad sabe como soy... mi trabajo es mucho más político.

**7- ¿Consideras entonces político tu trabajo?**

Hablo sobre control y poder del espacio y sobre quien decide acerca de ello...

**8- ¿Es el aburrimiento un elemento importante en tus obras?  
(En relación con el proyecto en Fuentes de Ebro... )**

Nunca he reflexionado en serio sobre el aburrimiento.... Era más una reflexión sobre un lugar. Cuando era estudiante en Cuenca vimos la exposición *Cocido y crudo*. Estaba empezando a aprender y descubrí el arte sobre el contexto y me encantó, pero a la vez vi algunos artistas americanos que hablaban del Reina Sofía y no tenían ni idea: decidí que me gustaba, pero no así. El arte se aprende así, aprendes algo que no quieres hacer. Así comencé a desarrollar mis proyectos, me pongo a cavar, toco las paredes... todas aproximaciones sobre cómo conocer un lugar, conocer mejor ese contexto. Los arquitectos por ejemplo lo hacen muy bien, lo hacen con mucho rigor. Yo lo hacía como proyecto de arte, pero casi como arquitecto, había crítica a quien no lo hacía así. Vivía en un huerto...



El aburrimiento sí estaba presente: cuanto más pierdes el tiempo, mejor es. El máximo de inutilidad es lo que estás buscando. Antoni Muntadas no entendía la inutilidad de un proyecto, cuanto más tiempo, mejor. La eficacia no le interesaba.

9- En el acto de cavar, y al cavar, se destruyen capas y algunos elementos. ¿Es interesante para ti esto?

¡Ah, la destrucción! Al colocar algo en trozos, ves. Pienso en el proyecto de quitar el revoco para ver qué está detrás, qué hay dentro. Las ruinas tienen mucho de eso, son un clásico de la historia del arte, puro manierismo. ¡Son una categoría estética desde hace 5 siglos! Una de las publicaciones que me han parecido más interesantes al respecto es la revista *Cabinet* (Volumen 20: *Ruins*).

10- ¿Y qué haces con el material que retiras?

Todo el material que quito lo tiro, no soy nada fetichista, no lo quiero en colecciones. Siempre me ha parecido muy triste ver expuestos, por ejemplo, los trozos de los edificios de Gordon Matta Clark.

11- ¿Qué relación tiene el escamoteo como acción ética en tu obra?

El escamoteo fue un momento más particular dentro de mi trayectoria, no me interesa tanto. En cambio sí me interesa el *detournement*, como acto situacionista, creativo e interesante.

12- ¿Qué diferencia hay entre la destrucción que planteas, por ejemplo, en Barbastro y la que planteas en *Buried House*?

Una se basa en dejar que el tiempo actúe, dejar que las cosas sucedan. El otro es más violento. *Buried House*, en Dallas, es un proyecto más urbano, pide tiempo donde no lo hay. La diferencia tiene que ver con el contexto.

13- ¿Haces seguimiento de tus proyectos? Es decir, ¿vuelves a los lugares en los que has desarrollado tu obra? ¿Es importante ese después?

Sí, de vez en cuando, casi de manera espontánea. No es una cuestión conceptual... pero a los descampados sí vuelvo. Supongo que tiene que ver con el concepto de *Wasteland*, *Empty land*, *Vacant land*, *Brown field*.

14- Parece que el orden / la secuencia en tus trabajos se trastoca hasta ponerse del revés. ¿Por qué empiezan por donde empiezan tus proyectos?

Es la acción misma del proyecto. No busco escenografiarlos, no tienen fases, tienen una acción directa. Cuando veo proyectos de artistas, veo demasiado y me cuesta, me interesa cierta poética.

15- El turismo es un tema tangencial a tu obra. ¿Qué importancia tiene? ¿Qué supone en tu ordenación del mundo?

Utilizo el turismo para llamar la atención sobre un lugar. Me interesan las guías, publicarlas, y ahí tienes los lugares, a los que puedes ir o no. Jugando con este concepto de la guía turística, me interesa poner al mismo nivel la catedral que el descampado. Decir que un lugar existe. Pero el exotismo no me interesa.

16- El tema de la iconoclasia, ¿podríamos aplicarlo a tu trabajo?

Sí, mucho. Nunca lo he elaborado, pero sí. Siempre he ido hacia la idea de destrozar. Tenía un amigo que hacía imágenes que había que adorar y yo, quizá por comparación, era más de destrozar cosas: me di cuenta de algo: quería hacer justo lo contrario. El arte es algo para tocar, mirar, hablar... no para adorar. También creo que ese 'desarrollo a la contra' es muy español, somos más críticos, hemos crecido en contra.

ENTREVISTAS	LA RUINA COMO RÉPLICA	306

## ENTREVISTA A DAVID HABEATS (RAAAF)

Diciembre de 2018

1. You consider empty, ruined landscapes and spaces not as sites of tragedy, but as potential sources of energy, productivity, and enjoyment . Are those spaces related to the concept of 'terrain vague'? What would it be the ideal, even utopian, intervention on them that you haven't wished-for or done yet?

We never referred or really talked into depth about Solà-Morales at the studio (although he occupies the bookshelf). Reading back his essay in anyplace, I see I underlined the sentences, "spaces as internal to the city yet external to its everyday use. In apparently forgotten places, the memory of the past seems to predominate over the present." Our fascinations for places like these in the city is what drives us to think of new possibilities free of of conventional limits. There are many projects and ideas we still want to realise, one of them is a project on the Atlantic Wall, which in that light the installation in Maastricht can be seen as preparation and study into the possibilities of these controversial coastlandscapes.



2. The second part of the first question is about the concept of reusing spaces and places. In *The Dutch Atlas of Vacancy*, are the majority of spaces interior spaces? If so, why? Are exterior spaces included in the proposal? If so, are the same rules applied or have another special considerations?

*The Dutch Atlas of Vacancy* is an atlas of all Vacant public buildings in the Netherlands. The atlas doesn't organise the buildings in typologies or geographies but possibilities of use, or affordances. The context, position and outside spaces is considered if they deliver an specific type of use. A good example is the project *Secret Operation 610*. The abandoned airfield was already included in the Atlas. The proposal shows how for a commission of thinking about the interior of one concrete shelter, the unique conditions of the airstrip and the condition of secrecy (due to its cold war past) are included in reusing the space in *Secret Operation 610*.

3. Your practice is based somehow in the idea of recovery. I'm very interested here in another one –the Historical recuperation. In your practice, it mostly has to do with the hidden (submerged, buried, cut). Would you say your work is related in some extend to archaeological practice, or methodology? Could you explain us why?

We operate at the crossroads of architecture, art and philosophy. Since the brothers Ronald (Landscape Architect) and Erik Rietveld (Philosopher, he was the one who started the studio). The approach of the studio is to make location and context specific work and has developed the design and research approach

called 'strategic interventions'. Through uncovering, revealing, cutting-open, digging out etc. we try to show qualities already present at a place. The work consists of carefully chosen interventions linking these qualities to ideas, vision or development on a higher scale levels. Aiming for spatial experiences that link past, present and future. By cutting through *Bunker 599* a beautiful in-between space is created onto which everyone can project their own ideas. But at the same it questions cultural heritage policies, a layer behind the spatial experience. By cutting through the municipal monument, demolishing it for a part, it became national monument. And reveals something about the 400 similar bunkers that are part of the New Dutch Waterline, a military landscape which now is becoming a UNESCO monument, the cut-through bunker is part of this.

The spatial methods and intellectual (revealing what is not in sight anymore) are similar to archeological practices but for RAAAF every project is a manifesto in itself. Our interventions are the result of an independent attitude and research agenda, starting from our own fascinations while confronting them with urgent societal issues.

4. Related to the latter question, conservation is as well a big issue in your work, but always reconsidered from a different perspective –for example, *Bunker 599*. I particularly liked one description of the project as "delicate and impertinent". Do you feel identified with these two terms? Is there sufficient impertinence to deal with controversial heritage? Which other works would you quote where we can get this insolence associated to debatable inheritance?

The delicate we can find back in the carefully chosen and designed interventions. An enormous amount of time and energy goes into realising the projects meticulously.

We think there should be greater impertinence in the way we deal with controversial heritage. Sometimes it is necessary to go right through a monument, going through the world as we know it, "free from conventional limits and show what could happen if we lived by a different set of rules" to quote Lebbeus Woods. Doing this, not to take something away, but to reveal new possibilities and ways of thinking. The Destroyed houses of Marjan Teeuwen shows us a new language to start thinking about how we deal with the world left behind for us.

5. Related to this topic, few days ago I have read: "The city of Hamburg just destroyed a giant swastika with bulldozers and jackhammers". What do you think about it?

It is a good thing that a great German city is confronted with its very controversial past that was lay buried away. I don't know enough of the location and place of the concrete object to know whether it would have been an interesting place to make a phy-

sical statement and a reaction on the rise of right wing politics all over Europe. This is by far not the only relic that reminds us of this past. The installation in 'beyond the atlantic burden' tries to address this, by leaving the bunkers of the Atlantic the way they are, we actually go along with the Ruinwert that Speer and Todt assigned to the defence wall when it was constructed. How can we intervene on these seemingly indestructible architectures without destroying them. But undermining their original intentions.

6. What symbolic connotations have the idea of 'absence' in your work? Is this absence important in rethinking monuments?

I think that Aaron Betsky wrote a very good respons to your question reflecting on RAAAF's work: "They make use of the power of what is empty, unused, or gone. Perhaps it is because of Ronald's landscape perspective, but what they offer is simple, yet invaluable. Rather than ignoring what does not point to itself as a showy structure; rather than filling voids; and rather than forgetting a past that might trouble us, they show us how we can find ways to make us aware of what is not. In the voids, turned into temporary objects or just marked, we can find what might be missing in a world so filled with stuff and images. RAAAF is bringing a necessary poetry of absence to a world of built clichés and unnecessary objects."

7. You have been part of the exhibition *The materiality of the invisible*, curated by Huib Haye van der Werf and Lex ter Braak, together with visual artists. I guess you're familiar with the architectonic concept of folly. Could you relate this term to *Beyond the Atlantic Burden* or some other project, somehow?

In landscape architecture the folly has been used in an interesting way to create a certain atmosphere and narrative within estate and park spaces. We would like to think of our work as an installation as a spatial experience that sets anew way of thinking of how to deal with the Atlantic wall in motion. The bunker models on the floor afford to start thinking of rearranging, de-contextualizing, stacking, cutting-through, blasting away etc. By being able to pick up these impossibly heavy objects (constructed with reinforcement through and through like a rolling stone) start as of a process of intervening in a meaningful way with this controversial defence line along the entire West-European coastline.

8. The second question about *Beyond the Atlantic Burden*, and related to question #6: you talk about a new way of thinking about historically loaded cultural heritage. What does the world 'loaded' mean here?

With loaded we meant the dutch word 'beladen'. Which can also be translate into conflicted heritage, or controversial heritage. The dutch words adds a weight that these type of places press on us when thinking about how to deal with them.



9. And the last one: the pieces of the installation, are them perfect copies of existent bunkers? What I mean is, are them a 'cast' of ruined bunkers?

Prior to the installation a research project into the bunker typologies, organisation and spaces has been carried out on the studio. This let to a sort of digital archeology of 3d models the bunkers. These have been hand build from digital drawings in cardboard and then mould casted in plaster.

10. Could you tell us a little bit about the concept of "Hardcore Heritage" ?

Hardcore Heritage represents a new way of thinking about monuments and cultural heritage. Through deliberate destruction, radical changes in con text, and seemingly contradictory additions, a new field of tension arises between present, past and future. *After Image, Deltawerk 1:1* and national monument *Bunker 599* should be read as built manifesto' s that show the power of this approach. 'Hardcore' (chosen because it also sounds good in relation to heritage) deals with the physical intervention to create new meaningful spatial experiences. For this one has to choose very carefully and be "delicate and impertinent", even when cutting through a bunker.

nombre capítulo	LA RUINA COMO RÉPLICA	314
<p>11. In some of your projects you try to recover the past through the space (<i>The Dutch Atlas of Vacancy</i>) while in others you destroy these same spaces. Does it make a difference? What are the implications of that distinction?</p> <p>We would never say we destroy spaces, even though sometimes we use (partial) demolition as a method in architecture. In both examples we try to show new meaningful site-specific possibilities of these spaces. For example an installation made just after <i>The Dutch Atlas of Vacancy</i> is <i>Firemen walk with us</i>. Where the large white sphinx building was deliberately put on fire, working together with the fire-department. It shows that with the right collaboration the risk can be heightened ten times and with it the possibilities for its use. For two weeks people could enter this landscape of fire in the old ceramics factory. Whether through concrete sawing, fire making or leaving a space vacant we try to make meaningful spatial experiences that reveal hidden layers behind the projects.</p> <p>12. For the last question I would like to mention another Dutch architect, Rem Koolhaas, who once stated "there is not enough past to visit". Is there?</p> <p>I don't remember this statement by Koolhaas and in which context, though OMA's recent turn and interest in conservation is interesting. I would like to slightly change the words: "There is not enough past's that we understand when we visit them." Our perception of our own histories, professions and cities is very one sided.</p>		<p>RAAAF HARDCORE HERITAGE, 2016</p>

# HARDCORE HERITAGE



Hardcore Heritage represents a new way of thinking about monuments and cultural heritage. Through deliberate destruction, radical changes in context, and seemingly contradictory additions, a new field of tension arises between present, past and future. 'After Image', 'Deltawerk 1:1' and national monument 'Bunker 599' should be read as built manifesto's that show the power of this approach.

## **Bunker 599** – New Dutch Waterline – by RAAAF | Atelier de Lyon, 2010

In a radical way this intervention sheds new light on the Dutch and UNESCO policies on cultural heritage. At the same, it makes people look at their surroundings in a new way. A seemingly indestructible bunker with monumental status is sliced open. Monuments are typically regarded as immutable and untouchable, and as a result tend to fade from public imagination and memory. This strategic intervention offers a new perspective on the other 700 bunkers in the New Dutch Waterline. Paradoxically, after the intervention Bunker 599 became a Dutch national monument.

## **After Image** – Sugar refinery Groningen by RAAAF

After Image allows people to experience an aspect of The Netherlands that is normally hidden from view: cities are built on millions of pillars. After the radical demolition of the Sugar refinery only a desolate concrete area remained. RAAAF discovered that beneath the surface of the site – around which in coming years a new neighborhood will emerge – a colossal city of pillars is hidden. The intervention reveals this underworld of the former sugar silo seven years after the demolition. By excavating the foundations a concrete cathedral appears 30 feet below ground level.

## **Deltawerk 1:1** – Dutch Hydrodynamics Laboratory – by RAAAF

Deltawerk 1:1 is a tribute to the majesty and seemingly indestructible power of the Dutch Delta Works. The project shows the potential of deliberate reunification within cultural heritage. The test models in national monument Waterloopbos, the former Dutch Hydrodynamics laboratory, are in decay. One of these models is the Delta Flume, which was used for making massive waves on scale one to one to test the strength of enormous engineering works. The waves in the Delta flume are gone after 40 years of technological progress and many different experiments.

## BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	317



LIBROS Y REVISTAS	LA RUINA COMO RÉPLICA	318

# LIBROS Y REVISTAS

## A

- Hannah Arendt, *Between Past and Future*, Penguin Random House, 2006.
- John Armitage (ed.), *Virilio Live. Selected Interviews*, SAGE Publications, 2001.
- John Ashurst (ed.), *Conservation of Ruins*, Elsevier, 2007.
- Aleida Assmann, Bernhard Jussen (eds.), *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, Wallstein Verlag, 1999.
- Rosario Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, La Balsa de Medusa, 1990.
- Marc Augé, *Los no lugares, Espacios del anonimato*. Gedisa, 2006.
- *El tiempo en ruinas*, Gedisa, 2008.
- Armen Avanessian, *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Caja Negra, 2017.

## B

- Jean Baudrillard, *Cool Memories (1980-1985)*, Anagrama, 1997.
- *Fragments, Cool Memories III (1990-1995)*, Verso, 1997.
- Zygmunt Bauman, David Lyon, *La vigilancia líquida*, Paidós, 2013.
- *Retrotopía*, Paidós, 2017.
- Alejandro Beke, *Lo intraducible: ensayos sobre poesía y traducción*, Pre-textos, 2010.
- Hans Belting, *Imagen y culto. Antropología de la Imagen*, Katz, 2007.
- *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, 2009.
- Tony Bennett, *The birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, 1995.
- R. Alexander Bentley, et al. (eds.), *Handbook of Archaeological Theories*, Altamira Press, 2008.
- Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, Siruela, 2003.
- Robert Bevan, *The Destruction of Memory: Architecture at war*, Reaktion Books, 2007.
- Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, Polity Press, 1991.
- Nicolas Bourriaud, et al. (eds.), *Altermodern: Tate Triennial*, Tate Publishing, 2009.
- *La exforma*, Adriana Hidalgo, 2015.
- Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Hachette UK, 2008.
- Lex ter Braak (ed.), *The Materiality of the invisible*, Van Eyck Academie / Marres / Bureau Europa, 2017.
- Vinzenz Brinkmann (ed.), *Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity*, Biering & Brinkmann, 2007.
- Victor Buchli, *Archaeologies of the Contemporary Past*, Psychology Press, 2001.
- Aubrey Burl, *The Rites of the Gods*, Weidenfeld & Nicolson, 1981.

## C

- Stephen Cairns, et al. (eds.), *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*, The MIT Press, 2014.
- Averil Cameron, Fellow of the British Academy Warden Keble College Averil Cameron, *The Later Roman Empire, AD 284-430*, Harvard University Press, 1993.
- Germán Cano, *Nietzsche y la crítica de la modernidad*, Biblioteca Nueva, 2001.
- Germán Cano (ed.), *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, 2012.
- C.W. Ceram, *Dioses, Tumbas y Sabios*, Ediciones Orbis, 1985.
- Richard Chandler, et al, *Ionian antiquities*, T. Spilsbury and W. Haskell, 1769, [https://archive.org/details/gri\\_33125011158744/page/n6](https://archive.org/details/gri_33125011158744/page/n6) (último acceso: 22 de septiembre de 2018).
- Jennifer Y. Chi, Pedro Azara (eds.), *From Ancient to Modern: Archaeology and Aesthetics*, Institute for the study of the Ancient World / Princeton University Press, 2015.
- S. Chiffolleau, Musée des Beaux-Arts de Nantes (eds.), *François Morellet: exposition du 17 mai 1973 au 2 septembre 1973*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1973.
- Caterina Ciccopiedi (ed.), *Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, Franco Cosimo Panini Editore, 2018.
- Frank M. Clover, R. Stephen Humphreys (eds.), *Tradition and Innovation in Late Antiquity*, University of Wisconsin Press, 1989.
- Brendan Cormier, Danielle Thom (eds.), *A World of Fragile Parts*, V & A Publishing, 2016.
- Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, 1993.

## D

- Nicole Dacos, «Roma quanta fuit». *O la invención del paisaje de ruinas*, Acantilado, 2014.
- Bernd H. Dams, Andrew Zega, *Pleasure Pavillions and Follies: the Gardens of the Ancien Régime*, Flammarion, 1995.
- Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997.
- Shannon Lee Dawdy, *Patina. A Profane Archaeology*, University of Chicago Press, 2016.
- Dolores Denaro (ed.), *Arkhaiologia: Archäologie in der zeitgenössischen Kunst*, Verlag für moderne Kunst / Art Centre Pasquart, 2011.
- Scott Denham, Mark McCulloh (eds.), *W. G. Sebald : history, memory, trauma*, Walter de Gruyter, 2006.
- George Didi-Hubermann, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, 2011.
- Brian Dillon (ed.), *RUINS*, The MIT Press, 2011.
- Claire Doherty (ed.), *Public Art (Now): Out of Time, Out of Place*, Art Book Publishing, 2015.
- Rick Dolphijn, Iris van der Tuin (eds.), *New Materialism: Interviews and Cartographies*, Open Humanities Press, 2012.
- Mary Douglas, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, 1973.
- Gloria G. Durán, *Baronesa Dandy, REINA DADÁ. La vida y obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*, Díaz & Pons, 2013.

- E** Tim Edensor, *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, 2005.
- Peter Englund, *La belleza y el dolor de la batalla*, Roca editorial, 2011.
- F** Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, Columbia University Press, 1983.
- Garrett G. Fagan, *Archaeological Fantasies: How Pseudoarchaeology Misrepresents the Past and Misleads the Public*, Psychology Press, 2006.
- Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996.
- Sabine Follie (ed.), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart / Modernism as a Ruin, An Archaeology of the Present*, Generali Foundation / Verlag Für Moderne Kunst, 2009.
- Hal Foster, *Diseño y delito*, Akal, 2004.
- *Dioses prostéticos*, Akal, 2008.
- Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon Books, 1972.
- Yona Friedman (ed.), *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Verlag Für Moderne Kunst, 2009.
- G** Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, 2012.
- Giuseppe Giusti. *Proverbi Toscani*. Gino Caponi, 1873, [https://openlibrary.org/books/OL20445791M/Proverbi\\_toscani](https://openlibrary.org/books/OL20445791M/Proverbi_toscani) (último acceso: 10 de octubre de 2018).
- James Gleick, *Faster: The Acceleration of Just about Everything*, Random House, 1999.
- Neil MacGregor, *Germany. Memories of a Nation*. Penguin Books, 2016.
- M. Gubser, *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Wayne State University Press, 2006.
- H** Yuval Noah Harari, *Sapiens. A Brief History of Humankind*, Random House, 2014.
- John Higgs, *Stranger Than We Can Imagine: Making Sense of the Twentieth Century*, Hachette UK, 2015.
- Cornelius Holfort, *Archaeology is a Brand!: The Meaning of Archaeology in Contemporary Popular Culture*, Routledge, 2016.
- J** Iratxe Jaio, Klaas van Gorkum, *400m*, <http://www.parallelports.org/publication/400m-on-the-ostraca-of-iruna-veleia> (último acceso: 25 de septiembre de 2017).
- Matthew Johnson, *Archaeological Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing, 1999.
- Andrew Jones, Paul Bonaventura, *Sculpture and Archaeology*, Routledge, 2017.
- Clément de La Jonquière, *L'expédition d'Égypte. 1798-1801*, Historiques Teissèdre, 2003.
- Jean-Yves Jouannais, *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*, Acantilado, 2017.

## K

Thoman Keenan, Eyal Weizman, *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Sans Soleil, 2015.

Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press, 2014, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108> (último acceso: 25 de septiembre de 2018).

Diana Ketcham, *Le Désert de Retz: Le Jardin Pittoresque de Monsieur de Monville: a Late Eighteenth-century French Folly Garden*, Arion Press, 1900.

Martin Kitchen, *Speer. Hitler's architect*. Yale University Press, 2015.

Philip L. Kohl, Clare Fawcett (eds.), *Nationalism, politics, and the practice of Archaeology*, Cambridge University Press, 1995.

Kristine Kolrud, Marina Prusac (eds.), *Iconoclasm From Antiquity to Modernity*, Ashgate, 2014.

Rem Koolhaas, *Espacio basura*, Gustavo Gili, 2007.

Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, 1993.

--- *historia / Historia*, Mínima Trotta, 2004.

Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman. 1975-1993*, Rizzoli, 1993.

George Kubler, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Editorial Nerea, 1988.

## L

Bruno Latour, Peter Weibel (eds.), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, The MIT Press, 2002.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Austral, 2016.

Beat Lippert, Donatella Bernardi (eds.), *Véhicule*, Société des arts de Genève / Palais de l'Athénée, 2009.

Michael Loockwood, *The Labyrinth of Time: Introducing the Universe*, Oxford University Press, 2005.

Alexander Löwen, *La depresión y el cuerpo*, Alianza Editorial, 1984.

David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Akal, 1998.

Kevin Lynch, *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*, Gustavo Gili, 1975.

## M

Manuela Mariani, Patrick Barron (eds.), *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge, 2014.

Sébastien Marot, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Gustavo Gili, 2006.

Quentin Meillassoux, *After Finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*, Bloomsbury, 2008.

H. Mikkeli, *Europe as an Idea and an Identity*, Springer, 1998.

Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil Ediciones, 2015.



- N** Friedrich W. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (Il Intempestiva)*, Biblioteca Nueva, 2003.
- Linda Nochlin, *The Body in pieces. The Fragment as a metaphor or Modernity*, Thames & Hudson, 2001.
- James Noyes, *The politics of iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*, I.B. Tauris, 2013.
- O** B. Olsen, Þóra Pétursdóttir (eds.), *Ruin Memories: Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*, Routledge, 2014.
- Massimo Osanna, Andrea Viliani, *Pompei@Madre. Materia archeologica*, Electa, 2017.
- P** J.M. Peréx (ed.), *Métodos y técnicas de investigación histórica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Joseph H. Peterson (ed.), *The Lesser Key of Solomon: Lemegeton Clavicula Salomonis*, Weiser Books, 2001, <https://books.google.es/books?id=wflrE3QtmFEC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (último acceso: 22 de marzo de 2018).
- Susanne Pfeffer (ed.), *Cyprien Gaillard. Geographical Analogies*, Verlag der Buchhandlung / Walter König, 2012.
- Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, 2000.
- Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano*, Anagrama, 2019.
- R** Franco Rella, *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*, La Cebra, 2010.
- Colin Renfrew (ed.), *Figuring out. The parallel visions of artists and archaeologists*, Thames & Hudson, 2003.
- et al. (eds.), *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art*, McDonald Institute for Archaeological Research / University of Cambridge, 2004.
- Paul Bahn, *Archaeology. Theories, Methods and Practices*, Thames & Hudson, 2012.
- Nicholas Rescher, *G.W. Leibniz's Monadology*, Routledge, 2014.
- Paul Ricouer, *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, 2004.
- Brunilde S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, University of Michigan Press, 1984.
- Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Libros en red, 2010.
- Dieter Roelstraete (ed.), *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, Museum of Contemporary Art / Chicago University Press, 2013.
- Michael S. Roth, et al. (eds.), *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- Ian Alden Russell, Andrew Crochrane (eds.), *Art and Archaeology. Collaborations, Conversations, Criticism*, Springer, 2014.

## S

- Sally Sample Aall, *Follies and Fantasies. Germany and Austria*, Abrams, 1994.
- John Schofield, *Combat Archaeology: Material Culture and Modern Conflict*, Duckworth & C.O., 2005.
- Carl E. Schorske, *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton University Press, 1998.
- W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, 2003.
- Michel Serres, *El paso del Noroeste*, Debate, 1991.
- Salvatore Settis, *Laocoonte: fama y estilo*, Vaso Roto, 2014.
- Michael Shanks, *Experiencing the Past. On the character of Archaeology*, Routledge, 1992.
- Christopher Y. Tilley, *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*, Psychology Press, 1992.
- Peter Sloterdijk, *Critique of the Cynical Reason*, University of Minneapolis Press, 2001.
- Ronald van de Sompel, *Art and Culture in Times of Conflict: Contemporary Reflections*, M-Museum Leuven, 2014.
- Albert Speer, *Memorias*, Leo Luego Existo, 2017.
- Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Anagrama, 2017.
- Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, 2014.
- Syndicat, *n°7- Proof*, Empire books, 2018, <http://www.e-m-p-i-r-e.eu> (último acceso: 8 de enero de 2019).

## T

- Jerry Toner, *Mundo antiguo*, Turner, 2017.
- Francesc Torres, *Belchite South Bronx: a trans-cultural and trans-historical Landscape*, University of Massachusetts at Amherst, 1998.
- *La caja entrópica / Francesc Torres*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018.
- Leonie Treber, *Mythos Trümmerfrauen: Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Klartext Verlag, 2014.
- Bruce G. Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge University Press, 1989.

## V

- Dan van der Vat, *The good Nazi. Life and lies of Albert Speer*, Weidenfeld & Nicolson, 1997.
- Paul Virilio, *Bunker Archaeology*, Princeton Architectural Press, 1994.
- *Estética de la desaparición*, Anagrama, 1998.
- *Velocidad y política*, La marca editora, 2007.

## W

- E. C. White, *Kaironomia: on the will to invent*, Cornell University Press, 1987.
- Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte en la Antigüedad; seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, Aguilar D.L., 1989.
- *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Península, 1998.
- Christopher Woodward, *In ruins. A Journey Through History, Art and Literature*, Random House, 2002.
- Amy N. Worthen (ed.), *Art in Ruins*, Des Moines Art Center, 2009.

**VV.AA.** *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung*; Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier; *Städtische Galerie im Lenbachhaus München*, 29. Mai bis 30. Juni 1974. Hamburg Kunstverein, 1974.

Southern Denmark University, *The Gutenberg parenthesis –print, book and cognition*, [http://www.sdu.dk/en/om\\_sdu/institutter\\_centre/ikv/forskning/forskningsprojekter/gutenberg\\_projekt](http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ikv/forskning/forskningsprojekter/gutenberg_projekt) (último acceso: 10 de agosto de 2018).

## OTRAS TESIS

Mario Espliego, *Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016)*, Universidad Complutense de Madrid, 2018, <https://eprints.ucm.es/46457/1/T39678.pdf> (último acceso: 21 de enero de 2019).

Zachery E. Fein, *The Aesthetic of Decay: Space, Time, and Perception*, University of Cincinnati, 2010-2011, <http://zfein.com/architecture/thesis/thesis.pdf> (último acceso: 1 de marzo de 2018).

## PANFLETOS DE EXPOSICIÓN

Julia Morandeira, José Riello, *Atlas [de las ruinas] de Europa*, Centro Centro, Madrid, 2017

Christodoulos Panayiotou, *Limestone sculptures exhibition texts*, Pabellón de Chipre, Bienal de Venecia, 2015

## DICCIONARIOS

*Encyclopedia Britannica*, 2019, <https://latinlexicon.org> (último acceso: 30 de junio de 2018).

Real Academia Española (R.A.E.), *Ortografía de la lengua española*, 2018.

--- *Diccionario de la Lengua Española, Edición del Tricentenario*, 2018, <https://dle.rae.es/lo> (último acceso: 12 de octubre de 2018).

*Merriam-Webster*, 2019, <https://www.merriam-webster.com> (último acceso: 22 de enero de 2018).

*Oxford Dictionary*, 2019, <https://www.lexico.com> (último acceso: 13 de agosto de 2018).

*Latin Lexicon*, 2017, <https://latinlexicon.org> (último acceso: 5 de abril de 2019).

BIBLIOGRAFÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	327



BIBLIOGRAFÍA	LA RUINA COMO RÉPLICA	328

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS

## A

Giorgio Agamben, "Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo", *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, 2001.

AGAPANTHE, "[ENTRETIEN] AGAPANTHE", *Point Contemporaine*, <http://pointcontemporain.com/entretien-avec-agapanthe/> (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

Pablo Aguayo W, "La teoría de la abducción de Peirce: lógica, metodología e instinto", *Ideas y Valores*, vol. 145, abril de 2011, [https://www.academia.edu/998216/La\\_teor%C3%ADa\\_de\\_la\\_abducaci%C3%ADn\\_de\\_Peirce\\_l%C3%ADgica\\_metodolog%C3%ADa\\_e\\_instinto](https://www.academia.edu/998216/La_teor%C3%ADa_de_la_abducaci%C3%ADn_de_Peirce_l%C3%ADgica_metodolog%C3%ADa_e_instinto) (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

Mubaraz Ahmed, "Why Does ISIS Destroy Historic Sites?" *Tony Blair Faith Foundation*, 1 de septiembre de 2015, <http://tonyblairfaithfoundatio.org/religion-geopolitics/commentaries/opinion/why-does-isis-destroy-historic-sites> (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

Ana-Isabel Aliaga-Buchenau, "A Time He Could Not Bear to Say Any More About: Presence and Absence of the Narrator in W. G. Sebald's *The Emigrants*", Scott Denham, Mark McCulloh (eds.), *W.G. Sebald: History – Memory – Trauma*, Walter de Gruyter, 2006.

Hannah Arendt, "No Longer and Not Yet", *Essays in understanding (1930-1954), Formation, Exile and Totalitarianism*. Schocken Books, 1994, pp. 159-161.

Virginia Arieta, Ann Cyphers, "La poderosa intradisciplinariedad: reflexiones desde la etnoarqueología", *Mito | Revista Cultural*, vol. 42, mayo de 2017, <http://revistamito.com/la-poderosa-intradisciplinariedad-reflexiones-desde-la-etnoarqueologia/> (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

Bettina Arnold, "The past as propaganda: totalitarian archaeology in Nazi Germany", *Antiquity*, vol. 64, n° 244, septiembre de 1990, pp. 464-478.

Lyle J. Arnold Jr, "Traduttore, Traditore", *Tradition in Action*, [https://www.traditioninaction.org/HotTopics/f054\\_TranslationNO.htm](https://www.traditioninaction.org/HotTopics/f054_TranslationNO.htm) (último acceso: 6 de marzo de 2018).

Anna Artaker, Meike Schmidt-Gleim, "The New in the Guise of the Old, the Old in the Guise of the New", *Anthropology & Materialism*, vol. 3, 2016, pp. 1-9.

ARTEDIRITTO, "La scala di Maria Reiche rivoluziona la 15.Biennale Architettura", *AIDA NEWS*, febrero de 2016, <https://aidanewsxl.wordpress.com/2016/02/25/la-scala-di-maria-reiche-rivoluziona-la-15-biennale-architettura/> (último acceso: 6 de marzo de 2018).

A.J.P. Artemel, "Hardcore Heritage": RAAAF's Latest Experiment in Historical Preservation", *Metropolis*, <https://www.metropolismag.com/architecture/hardcore-heritage-raaaf-reveals-its-latest-experiment-in-historical-preservation/> (último acceso: 9 de enero de 2018).

## B

Ian Balfour, "The Whole is the Untrue. On the necessity of the fragment (After Adorno)", William Tronzo (ed.), *The Fragment: An Incomplete History*, Getty Publications, 2009, pp. 82-91.

Walter Benjamin, "Tesis sobre la filosofía de la historia", Jesús Aguirre (ed.) *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, 1989, pp. 175-191.

- B** Chris Burns, "Berliners debate what to do with Hitler's bunker", *CNN*, 15 de octubre de 1999, <http://edition.cnn.com/WORLD/europe/9910/15/hitler.bunker.02/> (último acceso: 9 de enero de 2018).
- Claire Bouchara, "Confessions Of An Art Collector Turned Artist", *Larry's List*, <http://www.larryslist.com/artmarket/the-talks/confessions-of-an-art-collector-turned-artist/> (último acceso: 9 de enero de 2018)
- C** Rubén Caravaca Fernández, "Un atlas de Europa a contrapelo: el de sus ruinas, vallas y dispositivos de control", *El Asombrario & C.O.*, 4 de enero de 2017, <https://elasombrario.com/un-atlas-de-europa-a-contrapelo-el-de-sus-ruinas-vallas-y-dispositivos-de-control/> (último acceso: 9 de enero de 2018).
- Gregoire Chamayou, "Controlar y destruir. Filosofía de los drones", *La Maleta de Portbou*, n° 4, marzo-abril 2014, pp. 80-85.
- Garth Clark, "Dropping the urn (Ceramic Works, 5000 AEC–2010EC) Ai Wei Wei", *ArtAsiaPacific Magazine*, vol. 70, 2010, <http://artasiapacific.com/Magazine/70/AiWeiweiDropp.ingTheUrnCeramicWorks5000BCE2010CE> (último acceso: 11 de abril de 2018).
- Morgan Colleen, "Punk, D.I.Y. and Anarchy in Archaeological Thought and Practice", *AP: Online Journal in Public Archaeology*, vol. 5, 2015, pp. 123-146
- David Colman, "Damien Hirst Will Take the Hate With the Love in Venice", *Vulture*, diciembre de 2017, <http://www.vulture.com/2017/12/damien-hirst-on-treasures-of-the-wreck-of-the-unbelievable.html> (último acceso: 11 de abril de 2018).
- Aldo Colonetti, "Decálogo", Pedro Medina (ed.), *Gillo Dorfles. Obra gráfica 1991*, Editorial IED Madrid, 2016, <https://iededitorial.com/editorial/gillo-dorfles-obra-grafica-1991-2016/> (último acceso: 5 de noviembre de 2019).
- Chip Colwell-Chathaphonh, "Dismembering / Disremembering the Buddhas: Rendering on the Internet during the Afghan Purge of the Past", *Journal of Social Archaeology*, vol. 3, n° 1, febrero 2003, pp. 75-98.
- David Crossland, "Should Germany keep its Nazi relics to teach young people about the Holocaust?", *Deutsche Welle*, 9 de agosto de 2017, <https://www.dw.com/en/should-germany-keep-its-nazi-relics-to-teach-young-people-about-the-holocaust/a-40008125> (último acceso: 22 de marzo de 2018).

- D** Enrique Dans, "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo: crónica de una democracia enferma", 17 de octubre de 2010, <https://www.enriquedans.com/2010/11/todo-para-el-pueblo-pero-sin-el-pueblo-cronica-de-una-democracia-enferma.html> (último acceso: 11 de abril de 2018).
- Shannon Lee Dawdy, "Millennial archaeology. Locating the discipline in the age of insecurity", *Archaeological Dialogues*, vol. 16 (2), 2009, pp. 131-142.
- "Clockpunk Anthropology and the Ruins of Modernity", *Current Anthropology*, vol. 51, n° 6, 2010, pp. 761-793.
- Jacques Derrida, "Preface", *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, Routledge, 2005.
- Virginia de Diego, "ROMA CUBRE", *Abre el Ojo*, vol. Classified/Declassified, marzo de 2016, <https://abreelajo.com/publicaciones/abre-el-ojo/numero-07-classifieddeclassified/roma-cubre/> (último acceso: 15 de marzo de 2018).
- E** Timothy K. Earle, Robert W. Preucel, "Processual Archaeology and radical critique", *Current Anthropology*, vol. 28, n° 4, 1987, pp. 501-538.
- Tim Edensor, "Sensing the Ruin", *Senses & Society*, vol. 2, n° 2, julio 2007, pp. 217-232.
- Jás Elsner, "Iconoclasm as Discourse: from Antiquity to Byzantium", *Art Bulletin*, vol. XCIV, n° 3, septiembre 2012, pp. 368-394.
- Joseba Elola, "Iruña-Veleia culebrón arqueológico", *El País*, 6 de diciembre de 2008, [https://elpais.com/diario/2008/12/06/cultura/1228518001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/12/06/cultura/1228518001_850215.html) (último acceso: 15 de marzo de 2018).
- Ángeles Espinosa, "El Estado Islámico difunde un video donde destruye estatuas milenarias", *El País*, 27 de febrero de 2015, [https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673\\_750395.html](https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673_750395.html) (último acceso: 15 de marzo de 2018).
- Bea Espejo, "Piedra, papel, tijera", *El Cultural*, 21 de marzo de 2014, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Piedra-papel-tijera/34317> (último acceso: 15 de marzo de 2018).
- Elodie Ewers, Matthias Sohr, "Cyprien Gaillard. Dust lines", *mono.kultur*, vol. 24, 2010.
- F** Marcello Fagiolo, "Il trionfo dil tempo: La Rovina e la Morte", *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi termini*, De Luca editori d'arte, 2013, pp. 60-71.
- Schulmann Fernande, "RUINES ET MÉTAMORPHOSES. Domus Aurea d'Anne et Patrick Poirier", *ESPRIT*, 1978.
- Finbarr B. Flood, "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum". *The Art Bulletin*, vol. 84, n° 4, diciembre 2002, pp. 641-659.

- F** Charlie Finch, "A Cosmic Joke", *Artnet*, <http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch2-4-08.asp> (último acceso: 31 de agosto de 2018).
- Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", George E. Marcus (ed.), *The Traffic in Culture Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, 1995.
- Nell Frizzell, "Duchamp and the pissoir-taking sexual politics of the art world". *The Guardian*, 11 de enero de 2014, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/07/duchamp-el-sa-freytag-loringhoven-urinal-sexual-politics-art> (último acceso: 31 de agosto de 2018).
- Michael Fröhlingsdorf, "What to Do with Hitler's Submarine Bunker?" *Spiegel*, 16 de abril de 2008, <http://www.spiegel.de/international/germany/nazi-albatross-what-to-do-with-hitler-s-submarine-bunker-a-547820.html> (último acceso: 29 de agosto de 2018).
- David Freedberg, "Iconoclasm and Idolatry", David E. Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2009, <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Iconoclasm-Idolatry.pdf> (último acceso: 31 de agosto de 2018).
- G** Marisa García Vergara, "Cuestión de piel", *CONCRETA*, vol. 7, 2016, pp. 22-35.
- Alfred Gell, "Sobre el arte ornamental", *CONCRETA*, vol. 7, 2016, pp. 55-71.
- Mark Godfrey, "The Artist as Historian". *OCTOBER* vol. 120, 2007, pp. 140-172.
- Alfredo González-Ruibal, "The Past is Tomorrow, Towards an Archaeology of the Vanishing Present", *Norwegian Archaeological Review*, vol. 39, n° 2, 2006, pp. 110-125.
- "Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity", *Current Anthropology*, vol. 49, n° 2, 2008, pp. 247-279.
- "Hacia otra arqueología: diez propuestas", *Complutum*, Víctor M. Fernández, Alfredo González-Ruibal (eds.), vol. 23, n° 2, 2012, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/40878/39138> (último acceso: 31 de agosto de 2018).
- "Archaeology of the Contemporary Past", Claire Smith (ed.) *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer, 2014, pp. 1683-1694.
- "Ruins of the South", L. McAtackney, K. Ryzewski (eds.), *Contemporary Archaeology and the City*, Oxford University Press, 2017.
- Sky Goodden, "Pierre Huyghe Explains His Buzzy dOCUMENTA 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art", *blouinartinfo*, agosto de 2012, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art> (último acceso: 20 de mayo de 2018).



## H

Julia Halperin, "Damien Hirst Created a Fake Documentary About His Fake Venice Show—and Now You Can See It on Netflix", *Artnet*, enero de 2018, <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922> (último acceso: 31 de agosto de 2018).

Harry Harootunian, "Remembering the Historical Present", *Critical Inquiry*, vol. 33, n° 3 (verano 2007), pp. 471-494, <http://www.belkin.ubc.ca/files/Harootunian.pdf> (último acceso: 22 de agosto de 2018).

Cristina Herraiz Peleteiro, "Atlas [de las ruinas] de Europa", *La Grieta*, 27 de enero de 2017, <http://lagrietaonline.com/atlas-las-ruinas-europa/> (último acceso: 22 de agosto de 2018)

Melissa Hogenboom, "La mente, una fábrica de recuerdos falsos", *BBC*, 30 de septiembre de 2013, [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130930\\_ciencia\\_memoria\\_falsos\\_recuerdos\\_np](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130930_ciencia_memoria_falsos_recuerdos_np) (último acceso: 22 de agosto de 2018).

Oscar Holland, "Artist imagines the decaying remains of pop culture as 'fictional archeology'", *CNN*, 24 de agosto de 2018, <https://edition.cnn.com/style/article/daniel-arsham-future-cars/index.html> (último acceso: 22 de septiembre de 2018).

Cornelius Holfort, "Can less be more? Heritage in the age of Terrorism", *Public Archaeology*, vol. 5, n° 2, enero 2006, pp. 101-109.

--- "No Farewell to Interpretation", *Current Swedish Archaeology*, vol. 20, 2012, pp. 57-60.

Seymour Howard, "On the Reconstruction of the Vatican Laocoon Group", *American Journal of Archaeology*, vol. 63, n° 4, 1959, pp. 365-69, [www.jstor.org/stable/501788](http://www.jstor.org/stable/501788) (último acceso: 22 de agosto de 2018).

Thomas D. Hurst, "Nonsite Sampling in Archaeology: Up the Creek without a Site?" J.W. Mueller (ed.), *Sampling in Archaeology*, University of Arizona Press, 1975, pp. 61-81.

Martin Hall, Pia Bombardella, "Las Vegas in Africa", *Journal of Social Archaeology*, vol. 5, n° 1, febrero 2005, pp. 5-24.

Rodney Harrison, Esther Breithoff, "Archaeologies of the Contemporary World", *Annual Review of Anthropology*, vol. 46, octubre 2017, pp. 203-221.

Andreas Huyssen, "Nostalgia for Ruins", *Grey Room*, n° 23, primavera 2006, pp. 6-21, <http://www.jstor.org/stable/20442718> (último acceso: 22 de agosto de 2018).

## I

International Society for Traumatic Stress Studies, "Recuerdo del trauma sufrido durante la infancia. Realidad y Ficción", [https://www.istss.org/ISTSS\\_Main/media/Documents/RememberingChildhood-Trauma\\_spa2.pdf](https://www.istss.org/ISTSS_Main/media/Documents/RememberingChildhood-Trauma_spa2.pdf). (último acceso: 8 de octubre de 2018).

- J** Jonathan Jones, "Who's the vandal: Ai Weiwei or the man who smashed his Han urn?", *The Guardian*, 18 de febrero de 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/feb/18/ai-weiwei-han-urn-smash-miami-art> (último acceso: 21 de mayo de 2018).
- "Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – a titanic return", *The Guardian*, 6 de abril de 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/06/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-titanic-return> (último acceso: 21 de mayo de 2018).
- K** Lauren Kaplan, "Exotic Follies. Sanderson Miller's Mock Ruins", *FRAME*, vol. 1, primavera 2011, pp. 54-68.
- Dan Karlhom, "Surveying Contemporary Art: Post-War, Postmodern, and then What?", *Art History*, vol. 32(4), 2009, pp. 712-733.
- "On the Historical Representation of Contemporary Art", Hans Ruin, et al. (eds.), *Rethinking Time: Essays on History, Memory, and Representation*, Sodertorn University, 2011, pp. 19-28.
- Bunny Kinney, "Daniel Arsham's Future Relic", *NOWNESS*, enero de 2018, <https://www.nowness.com/story/future-relic-daniel-arsham-juliette-lewis> (último acceso: 8 de octubre de 2018).
- Reinhart Koselleck, Michaela W. Richter, "Crisis", *Journal of the History of Ideas*, vol. 67, n° 2, 2006, pp. 357-400, <https://www.jstor.org/stable/30141882?origin=JSTOR-pdf> (último acceso: 10 de febrero de 2018).
- Rosalind E. Krauss, "Clock Time", *OCTOBER*, vol. 136, primavera 2011, pp. 213-217.
- L** Mari Laanemets, "Places that Remember", Kaia Lehari, Virve Sarapik (eds.), *Place and Location I*. Estonian Academy of Arts, 2000, pp. 70-76.
- Henry George Liddell, Robert Scott, "Kairos", *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, 1940, <http://www.perseus.tufts.edu/hopp.er/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%-3Dkairo%2Fs1> (último acceso: 10 de febrero de 2018).
- Adolf Loos, "Ornamento y delito (*Ornament und Verbrechen*)", Adolf Opel, Josep Quetglas (eds.), *Escritos I (1897 -1908)*, El Croquis editorial, 1993, pp. 346-355.
- "Un Arquitecto vienés (*Eine Wiener Architekt*)", Adolf Opel, Josep Quetglas (eds.), *Escritos I (1897 -1908)*, El Croquis editorial, 1993.
- Gavin Lucas, "Modern Disturbances: On the Ambiguities of Archaeology", *Modernism/modernity*, vol. 11, n° 1, enero 2004, pp. 109-120.
- Siobhan Lyons, "What 'ruin porn' tells us about ruins - and porn", *CNN online*, 11 de enero de 2017, <http://edition.cnn.com/style/article/what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn/index.html> (último acceso: 8 de enero de 2018).

## M

Catherine Malabou, "The Dialectical Simplification", *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, Routledge, 2005.

Suhail Malik, "Reasons to Destroy Contemporary Art", Christoph Cox, Jenny Jaskey (eds.), *Realism Materialism Art*, Sternberg Press, 2015, pp. 185-191.

Elisabeth Mansfield, "The new Iconoclasm", *Art Journal*, vol. 64, n° 1, pp. 20-31.

Chus Martínez, "Felicidad Clandestina", *INDEX*, vol. 0, 2010.

Federica Matelli, "Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo, El caso de Nicolás Lamas", *ARTNOTES*, n° 16, 2015, pp. 65-75.

Innes McCartney, "Sunken Nazi U-boat discovered: why archaeologists like me should leave it on the seabed", *The Conversation*, 26 de abril de 2018, <https://theconversation.com/sunken-nazi-u-boat-discovered-why-archaeologists-like-me-should-leave-it-on-the-seabed-95492> (último acceso: 8 de enero de 2018).

Maja Markovic, "Why the little people count: The art of staffage", *Christie's*, 7 de mayo de 2016, <https://www.christies.com/features/The-art-of-Staffage-7449-1.aspx> (último acceso: 12 de enero de 2018).

Mario Mendoza, "El tercer bando", *El Tiempo*, 10 de agosto de 2016, <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/otros-columnistas/el-tercer-bando-mario-mendoza-columna-el-tiempo-54312> (último acceso: 12 de enero de 2018).

Pedro Medina, "Ficciones del pasado presente", *Rosell Meseguer: OVNI archive*, Intermediae Madero, 2012.

--- "Escribir la historia. La exposición como relato", *Revista Hugo*, 22 de agosto de 2015, <https://medium.com/revista-hugo/escribir-la-historia-663874b3669e> (último acceso: 9 de octubre de 2018).

--- "Bienal de Venecia 2016. 15° Mostra Internazionale di Architettura", *ARTECONTEXTO*, junio de 2016, [https://www.artextexto.com/es/blog/bienal\\_de\\_venecia\\_2016\\_15\\_mostra\\_internazionale\\_di\\_architettura.html](https://www.artextexto.com/es/blog/bienal_de_venecia_2016_15_mostra_internazionale_di_architettura.html) (último acceso: 15 de febrero de 2018).

Alice Mulliez, "Vestiges", <http://www.alicemulliez.com/works/vestiges>. (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

Lorena Muñoz-Alonso, "Fran Meana", *FRIEZE*, 6 de junio de 2014, <https://frieze.com/article/fran-meana> (último acceso 23 de enero de 2018).

## N

Lía Nin, "Breviario crítico del ornamento", *CONCRETA*, vol. 7, 2016, pp. 27-39.

- O** Bjørnar Olsen, "Material Culture after Text: Re-Membering Things", *Norwegian Archaeological Review*, vol. 36, n° 2, 2003, pp. 87-103.
- B. Olsen, Þóra Pétursdóttir (eds.), "Returning to 'Ruin' Photography", *Journal of Contemporary Archaeology*, vol. 1, n° 1, 2014, pp. 7-56.
- Chloé Orveau, "Archeologia". *02 magazine*, <http://www.zerodeux.fr/reviews/archeologia/> (último acceso 27 de septiembre de 2018).
- Carlos A. Otero, "Introducción. La imagen como paradoja", *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, La Oficina, 2012.
- P** Unpaid PAE Intern, "The Islamic State wins prestigious Turner Prize for modern art", *The Pan-Arabia Enquirer*, 3 de marzo de 2015, <http://www.panarabiaenquirer.com/wordpress/islamic-state-wins-prestigious-turner-prize-modern-art/> (último acceso 23 de enero de 2018).
- DJ Pangburn, "Shredded Spy Agency Documents Become Readymade Art", *Creators*, mayo de 2016, [https://creators.vice.com/en\\_us/article/8qv3nx/shredded-spy-agency-documents-get-transformed-into-art](https://creators.vice.com/en_us/article/8qv3nx/shredded-spy-agency-documents-get-transformed-into-art) (último acceso 12 de junio de 2018).
- Allison Page, "This Baby Sloth Will Inspire You to Keep Going. Capital, Labour and the Affective Power of Cute Animal Videos", Joshua Paul Dale, et al. (eds.), *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. Routledge, 2016.
- Matt Payton, "Sugar addiction 'should be treated as a form of drug abuse'", *Independent*, 12 de abril de 2016, <https://www.independent.co.uk/news/science/sugar-has-similar-effect-on-brain-as-cocaine-a6980336.html> (último acceso 12 de junio de 2018).
- Julián Pérez Porto, María Merino, "Límite", *Definición de*, 2012, <https://definicion.de/limite/> (último acceso 20 de julio de 2018).
- Þóra Pétursdóttir, "Small Things Forgotten Now Included, or What Else Do Things Deserve?", *International Journal of Historical Archaeology*, vol. 16, 2012, pp. 577-603.
- R** RAAAF, "Hardcore Heritage", 4 de octubre de 2016.
- Tonia Raquejo, "Cavernícolas contemporáneos. Algunos rasgos prehistóricos en artistas contemporáneos", *Arte, individuo y sociedad*, n° 1, 1988, pp. 31-36.
- Erik Rietveld, Ronald Rietveld, "Hardcore Heritage: Imagination for Preservation", *Frontiers in Psychology*, vol. 8, 2017.
- Pablo Rivas, "La última trinchera", *El Salto*, 6 de julio de 2018, <https://www.elsaltodiario.com/memoria-historica/arqueologia-ultima-trinchera-guerra-civil> (último acceso: 22 de marzo de 2018).

- R** Christine Ross, "The Suspension of History in Contemporary Media Arts", *Intermedialités*, vol. 11, pp. 125-48, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2008-n11-im3117/037541ar.pdf> (último acceso: 27 de agosto de 2018).
- Andrew Russeth, "A disastrous Damien Hirst show in Venice", *Artnews*, agosto de 2017, <http://www.artnews.com/2017/05/08/a-disastrous-damien-hirst-show-in-venice/> (último acceso: 27 de agosto de 2018).
- S** Gabi Scardi, "Life in the folds", *domus*, mayo de 2017, [https://www.domusweb.it/en/art/2017/05/30/carlos\\_amorales\\_life\\_in\\_the\\_folds\\_.html?wt=cpm.newsletter.dom.week.en.2017\\_06\\_01&idtrack=1B87D7F53A8FBB7A3BD619F0AD06AE34](https://www.domusweb.it/en/art/2017/05/30/carlos_amorales_life_in_the_folds_.html?wt=cpm.newsletter.dom.week.en.2017_06_01&idtrack=1B87D7F53A8FBB7A3BD619F0AD06AE34) (último acceso: 23 de agosto de 2018).
- Nathan Schlanger, "The Past Is in the Present: On the History and Archives of Archaeology", *Modernism/modernity*, vol. 11, n° 1, enero 2004, pp. 165-167.
- Sarah Scott, "Art and the Archaeologist", *World Archaeology*, vol. 38, n° 4, diciembre 2006, pp. 628-643.
- Carl E. Schorske, "The Idea of the City in the European Thought: Voltaire to Spengler", *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton University Press, 1998.
- Fran Serrato, "El Ayuntamiento retira las placas con nombres de los republicanos fusilados en La Almodena", *El País online*, 26 de noviembre de 2019, [https://elpais.com/ccaa/2019/11/25/madrid/1574697420\\_599576.html?ssm=FB\\_CC&fbclid=IwAR0bB2w\\_aJDPXaAoZhRO9PQKOIF-9Mw7ZKS9n3GoKofuBBq8o\\_d-Dk4lgVBo](https://elpais.com/ccaa/2019/11/25/madrid/1574697420_599576.html?ssm=FB_CC&fbclid=IwAR0bB2w_aJDPXaAoZhRO9PQKOIF-9Mw7ZKS9n3GoKofuBBq8o_d-Dk4lgVBo) (último acceso: 20 de agosto de 2018).
- Kareem Shaheen, "Isis destroys tetrapylon monument in Palmyra", *The Guardian online*, 20 de enero de 2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/20/isis-destroys-tetrapylon-monument-palmyra-syria> (último acceso: 22 de junio de 2018).
- "Isis fighters destroy ancient artefacts at Mosul museum", *The Guardian online*, 26 de febrero de 2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/feb/26/isis-fighters-destroy-ancient-artefacts-mosul-museum-iraq> (último acceso: 22 de junio de 2018).
- Michael Shanks, "Post-Processual Archaeology and After", R. Alexander Bentley, et al. (eds.), *Handbook of Archaeological Theories*, Altamira Press, 2007, pp. 133-144.
- "The life of an artifact", *Fennoscandia Archeologica*, vol. 15, 1998, pp. 15-42.
- Marcio Siwi, "Pixação: the story behind São Paulo's 'angry' alternative to graffiti", *The Guardian*, 6 de enero de 2016, <https://www.theguardian.com/cities/2016/jan/06/pixacao-the-story-behind-sao-paulos-angry-alternative-to-graffiti> (último acceso: 22 de marzo de 2018).
- Terry Smith, "Introduction: The Contemporaneity Question", *Antinomies of Art and Culture*, Terry Smith, et al. (eds.), Duke University Press, 2008, pp. 2-19.



## S

Claire Smith, et al. (eds.), "The Islamic State's symbolic war: Da'esh's socially mediated terrorism as a threat to cultural heritage", *Journal of Social Archaeology*, vol. 16, n° 2, diciembre 2015, pp. 1–26.

Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum*, vol. 6, n° 4, diciembre de 1967, <https://www.artforum.com/print/196710> (último acceso: 2 de mayo de 2018).

Alastair Sooke, "Damien Hirst, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, review: this spectacular failure could be the shipwreck of his career", *The Telegraph online*, 6 de abril de 2017, <http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/damien-hirst-treasures-wreck-unbelievable-review-spectacular/> (último acceso: 11 de junio de 2018).

Suzanne M. Spencer-Wood, "Nonlinear Systems Theory, Feminism, and Postprocessualism", *Journal of Archaeology*, vol. 2013, 2013.

Alessandro Spila, "The False Ruins of Villa Torlonia: the Nymphaeum", *ArchHistoR Architettura Storia Restauro - Architecture History Restoration*, vol. 0, n° 1, 2014, pp. 108-133.

Andrew Stewart, "Reviewed Work(s): Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals by B. S. Ridgway", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 15, 1984, <https://www.jstor.org/stable/631608> (último acceso: 11 de octubre de 2018).

## T

Aymenn Jawad Al-Tamimi, "Harakat al-Nujaba': Interview", *Aymenn Jawad Al-Tamimi*, <http://www.aymennjawad.org/2018/09/harakat-al-nujaba-interview>. (último acceso: 2 de diciembre de 2019).

Gary Taubes, "Is sugar the world's most popular drug?", *The Guardian online*, 7 de enero de 2017, <https://www.theguardian.com/society/2017/jan/05/is-sugar-worlds-most-popular-drug> (último acceso: 10 de marzo de 2018).

Jennifer Teets, "Pablo Vargas Lugo: The Ambiguity of Meaning, the Meaning of Ambiguity", *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 43, n° 1, 2010, pp. 105-109.

Julian Thomas, "Archaeology's Place in Modernity", *Modernism/modernity*, vol. 11, n° 1, enero 2004, pp. 17-34.

Georges Teyssot, "A Topology of Thresholds", *HOME CULTURES*, vol. 2, n° 1, 2005, pp. 89-116.

## V

Flora Vilches, "Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork", Paul Bonaventura, Andrew Jones (eds.), *Sculpture and Archaeology*, Ashgate Publishing, 2011.

Carol Vogel, "Damien Hirst Is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care?", *New York Times online*, 6 de abril de 2017, [https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html?_r=0) (último acceso: 3 de septiembre de 2018).

## W

Alice Walker, "If the Present looks likt the Past, what does the Future looks like?", *Search of our mother's garden*, Orion, 2005, pp. 290-291.

Chris Wilson, "Why Wikipedia is in Trouble", *TIME*, 14 de enero de 2016, <http://time.com/4180414/wikipedia-15th-anniversary/> (último acceso: 15 de julio de 2018).

Steffen Winter, "A Nazi Legacy Hidden in German Museums", *Spiegel online*, 30 de enero de 2013, <http://www.spiegel.de/international/germany/germany-s-unsatisfactory-app.roach-to-art-looted-by-the-nazis-a-880363.html> (último acceso: 15 de julio de 2018).

Reverendo James Wood (ed.), "Archaeology". *The Nutall Encyclopedia*, Frederick Warne and C.O., 1902, [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Nuttall\\_Encyclopædia/A](https://en.wikisource.org/wiki/The_Nuttall_Encyclopædia/A) (último acceso: 1 de mayo de 2018).

Catherine Woltz, "Ruin and Reconstruction: Understanding the Constructed Past", *Muséologies*, vol. 4 (2), 2010, pp. 112-131.

## Y

Chin-Chin Yap, "Devastating History", *ArtAsiaPacific Magazine*, vol. 78, 2012, <http://www.artasiapacific.com/Magazine/78/DevastatingHistory> (último acceso: 20 de agosto de 2018).

## Z

Janelle Zara, "One man's trash is Damien Hirst' treasure", *ARTNEWS*, 21 de Abril de 2017, <http://www.artnews.com/2017/04/21/one-mans-trash-is-damien-hirsts-treasure-in-venice-the-artist-offers-his-grandest-work-yet/> (último acceso: 2 de febrero de 2018).

## AA.VV.

"El búnker donde se suicidó Hitler, la última atracción turística en Berlín", *ABC*, 5 de enero de 2017, [https://www.abc.es/cultura/abci-bunker-donde-suicido-hitler-ultima-atraccion-turistica-berlin-201701041133\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-bunker-donde-suicido-hitler-ultima-atraccion-turistica-berlin-201701041133_noticia.html) (último acceso: 9 de abril de 2018).

"Glosary: Capriccio", *The National Gallery: Glosary*, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/capriccio> (último acceso: 23 de marzo de 2018).

"How Do Crystals Form & Grow?", 11 de marzo de 2016, <https://www.geologypage.com/2016/03/how-do-crystals-form-grow.html> (último acceso: 9 de abril de 2018).

"Kopienkritik: Von römischen Kopien zu griechischen Originalen", *VIAMUS – Virtuelle Antikenmuseum*, [http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e\\_uni/b/03/01/index\\_html](http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e_uni/b/03/01/index_html) (último acceso: 24 de julio de 2019).

"Holocaust denier Irving is jailed", *BBC*, 20 de febrero de 2006, <http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/europe/4733820.stm> (último acceso: 13 de abril de 2018).

"Andrés Manjón", *Biografías y vidas*, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/manjon.htm>. (último acceso: 25 de enero de 2018).

"Biography. Carlos Amoraes", *Kurimanzutto.com*, <http://www.kurimanzutto.com/en/artists/carlos-amoraes> (último acceso: 25 de septiembre de 2018).

"Coal Drawing Machine", *estudioamoraes.com*, [http://estudioamoraes.com/coal\\_drawing\\_machine/](http://estudioamoraes.com/coal_drawing_machine/). (último acceso: 31 de enero de 2018).

Consejería de Cultura Madrid, "Exposición *Ya no nos importa* en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid". 2018, <https://youtu.be/m0EyL2VfUto> (último acceso: 5 de octubre de 2018).

"¿Cuarenta siglos os contemplan...?", <https://sigloscuriosos.blogspot.com/2008/07/cuarenta-siglos-os-contemplan.html> (último acceso: 8 de agosto de 2017).

"DANIEL ARSHAM. 3018. Solo show", *Perrotin.com*, [https://www.perrotin.com/exhibitions/daniel\\_arsham-3018/6531](https://www.perrotin.com/exhibitions/daniel_arsham-3018/6531) (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

"DANIEL ARSHAM. Future Relic 01: Cellular Phone, 2013", *artspace*, [https://www.artspace.com/daniel\\_arsham/future-relic-01-cellular-phone](https://www.artspace.com/daniel_arsham/future-relic-01-cellular-phone) (último acceso: 24 de septiembre de 2018).

"Irresistible Decay", *The Getty Research Institute*, [https://www-lb.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/irresistible\\_decay/](https://www-lb.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/irresistible_decay/) (último acceso: 26 de septiembre de 2018).

Kunsthau Bregenz, "Vermittlungsfilm: KUB 2017.02 – Adrián Villar Rojas". <http://www.kunsthau-bregenz.at/ausstellungen/archiv/adrian-villar-rojas/> (último acceso: 9 de febrero de 2018).

La Sala de Arte Joven presenta la exposición *Ya no nos importa*, <http://www.comunidad.madrid/noticias/2018/05/30/sala-arte-joven-presenta-exposicion-ya-no-nos-importa>. (último acceso: 8 de noviembre de 2018).

"La visita de Munchausen", <http://www.rainalupa.com/wp-content/uploads/2012/04/lavisitademunchausen.pdf> (último acceso: 28 de septiembre de 2018).

"Life in the folds", *57th International Art Exhibition. Viva Arte Viva (2017)*, <https://bienaldevenercia.mx/en/biennale-arte/2017a/> (último acceso: 25 de septiembre de 2017).

"Tesoros del naufragio del 'Increible'", *L'Enfer des Arts Magazine*, <https://lenferdesarts.com/2017/05/08/tesoros-del-naufragio-del-increible-las-obras-de-un-coleccionista-de-hace-2-000-anos-rescatadas-del-fondo-del-mar/> (último acceso: 5 de febrero de 2018).

The Art History Foundation, "Donatello". The Art History, <https://www.theartstory.org/artist-donatello-life-and-legacy.htm> (último acceso: 14 de agosto de 2018).

The Museum of Modern Art, "Projects: Anne and Patrick Poirier", 1 de agosto de 1978, [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327163.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327163.pdf) (último acceso: 2 de septiembre de 2018).

"Anne et Patrick Poirier à Chaumont sur Loire, 'Oculus historiae', archéologie fictive", *archéologie du futur / archéologie du quotidien*, 30 de noviembre de 2013, <http://archeologue.over-blog.com/article-anne-et-patrick-poirier-a-chaumont-sur-loire-oculus-historia-archeologie-fictive-121369008.html> (último acceso: 10 de septiembre de 2018).

## ENTREVISTAS, MESAS REDONDAS, CHARLAS

Rosan Bosch, "Change through Design", *Design Talks '15*, Istituto Europeo di Design Madrid, España, 9 de abril de 2015.

Miguel Cereceda, "Hacia dónde va el arte contemporáneo", *Artes Accesibles Festival y Congreso Internacional*, Gijón, España, 29 de noviembre-1 de diciembre de 2018, <https://youtu.be/dda9Xb-izm4> (último acceso: 10 de enero de 2019).

Virginia de Diego, "Entrevista a Lara Almárcegui", septiembre de 2016.

--- "Entrevista a David Habets (RAAAF)". 21 de febrero de 2018.

Cornelius Holtorf, "Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis", *Forum Archaeologiae* (<http://farch.net>), 30 marzo de 2004, <https://homepage.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/forum0304/forum30holtorf.pdf> (último acceso: 20 de marzo de 2018).

Ali Wijdan, "From the literal to the spiritual: the Development of Prophet Muhammad's portrayal from the 13th Century Ilkhanid miniatures to the 17th Century Ottoman art", M. Kiel, et al. (eds.), *EJOS IV. Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art*, Utrecht, Holanda, 23-28 de agosto de 1999, vol. 4, n° 7, pp. 1-24, [https://www.sta.science.uu.nl/~gent0113/islam/downloads/ejos\\_4\\_7.pdf](https://www.sta.science.uu.nl/~gent0113/islam/downloads/ejos_4_7.pdf) (último acceso: 18 de abril de 2018).

## FILMOGRAFÍA

Sam Hobkinson, *The Treasures of the Wreck of the Unbelievable*, Netflix, 2017, <https://www.netflix.com/be-en/title/80217857> (último acceso: 22 de septiembre de 2018).

Franklin J. Schaffner, *The Planet of the Apes*, 1968.

Ron Clements, John Musker, *The Little Mermaid*, 1989.

Ana Naomi de Sousa, "The Architecture of Violence" (de la serie *Rebel Architecture*), Al Jazeera, 2014, <https://www.aljazeera.com/programmes/rebelarchitecture/2014/06/architecture-violence-2014629113556647744.html> (último acceso: 18 de agosto de 2018).

Simon Wells, *The Time Machine*, 2002.

# FUENTES DE LAS IMÁGENES



PÁGINA

32/33

ANÓNIMO

*LAOCOONTE Y SUS HIJOS* (VERSIÓN DE 1540-1957), 1540-1957<https://www.mentalfloss.com/article/92168/why-laocoon-sculpture-had-wrong-arm-four-centuries>*A WORLD OF FRAGILE PARTS*, 2016

Fotografía propia

ANÓNIMO

*LAOCOONTE Y SUS HIJOS*, 27-42 A.E.C<https://joyofmuseums.com/museums/europe/italy-museums/rome-museums/vatican-museums/laocoon-and-his-sons/>

34

HUBERT ROBERT

*VIEW OF THE GRANDE GALERIE IN THE LOUVRE IN RUIN*, 1796<https://www.artepintu.com/2015/08/pintor-frances-hubert-robert.html>

RICHARD MIQUE

*LE HAMEAU*, 1783

JARDINES DE VERSAILLES, FRANCIA

[https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/histoire/versailles-qui-a-bien-pu-financer-le-lifting-du-hameau-de-marie-antoinette\\_3333567.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/histoire/versailles-qui-a-bien-pu-financer-le-lifting-du-hameau-de-marie-antoinette_3333567.html)

36

FRANÇOIS RACINE DE MONVILLE

*LE COLONNE BRISÉE, 1770¿*

LE DÉSERT DU RETZ, FRANCIA

<https://andrenotre.com/2014/07/26/fabrique-colonne-bri-see-du-desert-de-retz-illustration-darchitecte/>

GEORGE-LOUIS LE ROUGE

*SECCIÓN TRANSVERSAL DE LA CASA-COLUMNA  
EN DÉTAIL DES NOUVEAUX JARDINS À LA  
MODE, 1776-1787¿*

[https://sh.wikipedia.org/wiki/Georges-Louis\\_Le\\_Rouge](https://sh.wikipedia.org/wiki/Georges-Louis_Le_Rouge)

37

ROBERT ROCHFORT

*THE JEALOUSY WALL, 1760*

BELVEDERE HOUSE AND GARDENS, IRLANDA

<https://www.mykidstime.com/travel/take-an-enchanted-fairyta-le-road-trip-around-ireland/>

39

SIMON WACHSMUTH

*THE BATTLE OF ALEXANDER, 2007*

<https://www.supermagnete.ch/fre/project775.pdf>

PÁGINA

40

SIMON WACHSMUTH

*THE BATTLE OF ALEXANDER, 2007*<https://www.supermagnete.ch/fre/project775.pdf>

42/43

ALEJANDRÍA CINQUE

*EL ABRAZO DE SALMACÍS, 2015*

CORTESÍA DEL ARTISTA

53

ALICE MICELI

*FRAGMENT OF A FIELD III. DE LA SERIE  
CHERNOBYL PROJECT, 2007-2011*<https://www.nytimes.com/2020/01/02/arts/design/new-york-art-galleries.html>

MARK DION

*TATE THAMES DIG, 1999*<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669/digging-thames-mark-dion>

PAMELA BANNOS

*SHIFTING GROUNDS BLOCK 21 AND CHICAGOS  
MCA'S, 2013*<http://www.chicagomag.com/arts-culture/November-2013/4-Things-You-Didnt-Know-About-The-MCA/>

54

BLEDA Y ROSA

*HACIA EL DESFILADERO DE VALCARLOS,  
RONCESVALLES, 778. DE LA SERIE CAMPOS DE  
BATALLA, ESPAÑA, 1994-1996*

<http://ase-barbara.blogspot.com/2014/02/rosa-y-bleda.html>

54/ 55

DANIEL KNORR

*STATE OF MIND, 2007*

<https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2014/01/30/hey-nsa-archaeologists-are-watching-but-probably-not-the-ones-youre-thinking/>

MARK DION

*EXTRANATUREL, 2016*

[http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/1591/dion\\_mark](http://www.insituparis.fr/fr/artistes/presentation/1591/dion_mark)

63

ANNE Y PATRICK POIRIER

*OSTIA ANTICA, 1972.*

<https://www.mumok.at/de/ostia-antica>

65

CHARLES NÈGRE

*TEMPLE OF JUPITER, 1874*

*GERASA, JORDANIA*

<https://nypl.getarchive.net/media/djerash-temple-de-jupiter-f8e7da>

PÁGINA

66

CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU

*TEMPLE OF AUGUSTUS AND DIANA IN POLA,*  
1757<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+Drawings/288928>

67

AUSTIN CRUVER WHITTLESEY

*MINARET, HASAM MOSQUEE, CA. 1880*

Escaneado propio

BRUNO BRAQUEHAIS

*DEMOLITION OF VENDOME COLUMN, PARÍS, 1871*<https://www.newframe.com/writer/karl-marx/>

69

CYPRIEN GAILLARD

*GEOGRAPHICAL ANALOGIES, 2006-2009*

Escaneado propio

70

CYPRIEN GAILLARD

*UNTITLED, TOOTH B, 2012*<https://www.artsy.net/show/laura-bartlett-laura-bartlett-at-frieze-london-2016>



71

CYPRIEN GAILLARD

*UNTITLED (TOOTH)*, 2015(VISTA DE LA EXPOSICIÓN *THE WAY OF THE SHOVEL*)[http://www.artnet.com/artists/mariana-castillo-deball/uncomfortable-objects-a-PbYwU9rj-1wZoB\\_WE-nECQ2](http://www.artnet.com/artists/mariana-castillo-deball/uncomfortable-objects-a-PbYwU9rj-1wZoB_WE-nECQ2)

73

THE INSTITUTE OF DIGITAL TECHNOLOGY

*TRIUMPHAL ARCH OF PALMYRA*, 2016<https://www.elnuevodia.com/noticias/mundo/notas/recrean-en-londres-historico-monumento-destruido-por-terroristas/>

FACTUM ARTE (EN COLABORACIÓN CON GIBERTO ARRIVANE)

*PAULINA BONAPARTE COMO VENUS VICTRIX*, 2016[https://www.factum-arte.com/noticias\\_anteriores/2](https://www.factum-arte.com/noticias_anteriores/2)

74

MARINUS BOEZEM

*LA LUMIÈRE CISTERCIENNE CLAIRVAUX (SUR AGFA BROVIRA B.N.312.P.E.)*, 1984-1986

Escaneado propio

PÁGINA

75

LAYLA CÁRDENAS

*MARRES STRATIGRAPHY*, 2017

Escaneado propio

76

LONNIE VAN BRUMMELEN Y SIEBREN DE HAAN

*ROUTE SÉDENTAIRE*, 2001<http://moussemagazine.it/allegory-cave-painting-extra-city/>*ATLAS [DE LAS RUINAS] DE EUROPA (VISTA DE EXPOSICIÓN)*, 2016

Cortesía de los comisarios

78/79

GIOVANNI BATTISTA DE' CAVALIERI (DESDE EL ORIGINAL DE GIOVANNI ANTONIO DOSIO)

*VIA SACRA, QUAE A CURIA UETERI PROPE ARCUM CONSTANTINI IMP.INCIPENS, AD CAPITOLI RADICOS PERTINGEBAT*, DE LA SERIE *URBIS ROMAE AEDIFICIORUM*, 1569[http://www.encyclopedia-dacica.ro/imagini-site/Cavalieri\\_Giovanni\\_Battista\\_-\\_Antiquarvm\\_statuarum\\_urbis\\_Romae\\_primus\\_et\\_secundus\\_liber/125.jpg](http://www.encyclopedia-dacica.ro/imagini-site/Cavalieri_Giovanni_Battista_-_Antiquarvm_statuarum_urbis_Romae_primus_et_secundus_liber/125.jpg)

JULIAN-DAVID LE ROY

*LES RUINES DES PLUS BEAUX MONUMENTS DE  
LA GRÈCE*, 1758

<https://socialsecurity.gr/ellada/ta-ερείπια-από-τα-ωραιότερα-μνημεία-τη/>

IGOR KORSTIN

*CHERNOBYL: CONFESIONES DE UN REPORTERO*,  
2006-2011

<https://medium.com/@agnbai/per-non-avere-unaltra-storia-mancata-4e590d7a9c34>

LABORATORIOS DEL INSTITUTO MÉDICO-LEGAL  
DE SAO PAULO

*SUPERPOSICIÓN ROSTRO-CRÁNEO DE JOSEF  
MENGELE*, 1985

<https://www.itsliquid.com/krakow-photomonth-festival2014.html>

80

BEAT LIPPERT

*VEHÍCULE*, 2008

<http://beat-lippert.ch/laleh-june-galery-basel/>

## PÁGINA

81

PABLO BRONSTEIN

*LARGE COLUMN, 2008*

[https://www.saatchigallery.com/artists/pablo\\_bronstein\\_resources.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/pablo_bronstein_resources.htm)

DANIEL SPOERRI

*DÉJEUNER SOUS L'HERBE, 2006*

<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/museum-angewandte-kunst-von-der-lust-des-speisens-unter-freiem-himmel-15000866.html>

84/85

KADER ATTIA

*ARAB SPRING, 2014.*

<http://kaderattia.de/arab-spring/>

89

LONNIE VAN BRUMMELEN Y SIEBREN DE HAAN  
*ROUTE SÉDENTAIRE, 2001*

escaneado propio (catálogo The Materiality,,,) )

91

JEAN-LUC MOLÉNE

*LE MONDE, LE LOUVRE, 2005*

<https://actuphoto.com/jean-lucmoulene>

93

NICOLÁS LAMAS  
*AGREEMENT*, 2016

Cortesía del artista

99

JANNIS KOUNELLIS  
*UNTITLED*, 1980

<http://fortunesafloat.blogspot.com/2017/05/hirshhorn-museum-and-freersackler.html>

103

ANNE Y PATRICK POIRIER  
*DOMUS AUREA* (DETALLE), 1975–1978

<https://www.tribune.com/report/2016/08/mostra-anne-patrick-poirier-mamc-saint-etienne/>

ANNE Y PATRICK POIRIER  
*DOMUS AUREA, CONSTRUCTION IV*, 1975–1978

<https://art.moderne.utl13.fr/2019/03/couples-dartistes/3/>

104

ANNE Y PATRICK POIRIER  
*LOST ARCHETYPES*, 1979  
YESO, METAL

<https://nl.pinterest.com/gvreeke/anne-patrick-poirier/>



PÁGINA

104

ANNE Y PATRICK POIRIER

*LOST ARCHETYPES*, 1979<https://nl.pinterest.com/gvreeke/anne-patrick-poirier/>

ANNE Y PATRICK POIRIER

*FACILIS DESCENSUS AVERNO*, 1986<https://nl.pinterest.com/gvreeke/anne-patrick-poirier/>

106

ANNE Y PATRICK POIRIER

*COLONNE BRISEÉ*, 1984<https://www.google.com/maps/>

ANNE Y PATRICK POIRIER

*COLONNE BRISEÉ*, 1984<http://popularask.net/grand-format-il-rend-hommage-aux-oeuvres-dart-des-autoroutes/>

108/109

ANNE Y PATRICK POIRIER

*HOMMAGE À NICOLAS LEDOUX*, 1984<https://www.google.com/maps/>

ANNE Y PATRICK POIRIER

*EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS*, 1989<https://www.google.com/maps/>

111

AUGUSTE ANDRE LANCON

*LES OEUVRES DE LA COMMUNE- LA COLONNE  
AUSSITOT APRÈS SA CHUTE - FÉDÉRÉS ET FAUX  
MARINES PLANTANT LE DRAPEAU ROUGE SUR  
SON SOCLE, 1871*

<https://www.artflakes.com/en/products/the-vendome-column-just-after-its-fall>

WANG SISHUN

*NOTHING, 2014*

<http://www.galleryek.com/exhibitions/new-voices-a-dslcollection-story/installation-view?view=slider>

ANÓNIMO DE LA ESCUELA INGLESA

*FALL OF THE VENDOME COLUMN (PARÍS), SIGLO  
XIX*

<http://transformativeartproduction.net/art-workers-between-precarity-and-resistance/>

112 / 113

ANNE Y PATRICK POIRIER

*L'ŒIL DE L'OUBLI, 2010*

Fotografías propias

114/115

ANNE Y PATRICK POIRIER

*L'ŒIL DE L'OUBLI, 2010*

<http://www.domaine-chaumont.fr/en/anne-et-patrick-poirier-O>

PÁGINA

116/117

DANIEL ARSHAM

*FUTURE RELIC, 2013*<https://www.youtube.com/watch?v=9n5skSBuFtI>

DANIEL ARSHAM

*FUTURE RELIC O4: CASSETTE, 2015*<https://www.artsy.net/artwork/daniel-arsham-future-relic-O4-cassette>

119

DANIEL ARSHAM

*ERODED DELOREAN, 2018.*

Fotografías propias

120/121

DANIEL ARSHAM

*ERODED DELOREAN, 2018*

Fotografías propias

123

BEAT LIPPERT

*DUPLICATION #2, 2007*

Cortesía del artista

BEAT LIPPERT *DUPLICATION #11, 2012*

Cortesía del artista

124/125

ALICE MULLIEZ

*VESTIGES*, 2014<http://www.alicemulliez.com/works/vestigés>

ALICE MULLIEZ

*VESTIGES*, 2014

Cortesía de la artista

126

ALICE MULLIEZ

*ESSAI DE TAILLE DE BIFACES DANS BLOCK DE CARMEL*, 2015-2016

Cortesía de la artista

ALICE MULLIEZ

*ESSAI DE TAILLE DE BIFACES DANS BLOCK DE CARMEL*, 2015-2016

Cortesía de la artista

128/129

INGA MELDERE

*UNTITLED*, 2016

cortesía de la artista

INGA MELDERE

*UNTITLED*, 2016<http://www.meldere.com/works/retouch/>

PÁGINA

130

CHRISTODOULOS PANAYIOTOU

*TWO DAYS AFTER FOREVER (VISTA DE  
INSTALACIÓN)*, 2014[http://www.parcsaintleger.fr/content-psl/uploads/2016/05/  
DP-EconomieTension.pdf](http://www.parcsaintleger.fr/content-psl/uploads/2016/05/DP-EconomieTension.pdf)

131

CHRISTODOULOS PANAYIOTOU

*74.51.2472 (LIFESIZE BEARDED VOTARY IN  
EGYPTIAN DRESS)*, 2015

Cortesía del artista

138

JOHANNES KASPAR EISSENHARDT

*JOHANN KARL VON FICHARD*, 1804[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Frankfurt\\_Am\\_Main-Portraits-Johann\\_Carl\\_Roessler\\_Johannes\\_Kaspar\\_Eissenhardt-Johann\\_Carl\\_von\\_Fichard\\_gen\\_Baur\\_von\\_Eisenack-1804\\_1875.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Frankfurt_Am_Main-Portraits-Johann_Carl_Roessler_Johannes_Kaspar_Eissenhardt-Johann_Carl_von_Fichard_gen_Baur_von_Eisenack-1804_1875.jpg)

140/141

ANÓNIMO

*PANFLETO PUBLICITARIO DEL PANORAMA DE  
LEICESTER SQUARE*, 1801¿<https://www.aryse.org/la-vision-total-el-panorama-de-barker/>



ANÓNIMO

*COLISEO DE LONDRES*, 1829

<https://intelligentheritage.files.wordpress.com/2011/09/intelligent-heritage-week-3-lecture-short.pdf>

ROBERT MITCHELL

*SECCIÓN DE LA ROTUNDA, LEICESTER SQUARE*, 1801

<https://www.aryse.org/la-vision-total-el-panorama-de-barker/>

143

HERMANNUS POSTHUMUS

*TEMPUS EDAX RERUM*, 1536

<https://medium.com/cultura-gestion-cultural/una-denuncia-del-abandono-desidia-y-especulación-con-nuestro-patrimonio-5788b9575605>

145

MAERTEN VAN HEEMSKERCK

*EL TRIUNFO DE SILENO*, 1536

ÓLEO SOBRE LIENZO

<https://www.khm.at/fr/objektdb/detail/898/?offset=13&pid=2597&back=&lv=listpackages-974>

146/147

ROMAN ONDÁK

*GLIMPSE*, 2010

<https://adrastuscollection.org/roman-ondak/>

PÁGINA

149

BRUCE CHATWIN

*MARIA REICHE, 1974*<https://pruned.blogspot.com/2011/04/>

150

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ GARCÍA ARQUITECTOS  
*PROYECTO DEL ENTORNO DEL TEMPLO DE  
DIANA, 2008*

<https://www.jmsg.es/Roman-Temple-of-Diana>

151

HEINRICH HOFFMANN

*DER FÜHRER MIT PROF. SPEER AUF DEM  
OBERSALZBERG BERGHOF ¿BEI¿DER¿  
BESPRECHUNG VON PLÄNEN FÜR DAS NEUE  
OPERNHAUS IN LINZ, 1939*

<https://www.memorabiliaofwar.com/relic/albert-speer-fork/>

SCHERL

*ALBERT SPEER MIT ADOLF HITLER, 1937*<https://ekspress.delfi.ee/kranaat/kranaat-nupunurk-keda-nae-te-fotoI?id=64669858>

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ GARCÍA ARQUITECTOS  
*PROYECTO DEL ENTORNO DEL TEMPLO DE  
DIANA, 2008*

<https://www.jmsg.es/Templo-Romano-de-Diana-1>

153

ALBERT SPEER

*NÜRNBERGER TRIBÜNE*, 1940

<https://neverwasmag.com/2016/01/albert-speers-nazi-party-rally-grounds/>

154

HEINRICH HOFFMANN

*ADOLF HITLER UND ALBERT SPEER ÜBER DIE PLÄNE DES BERGHOFES*, 1938

<https://d-dayinfo.org/voorbereiding/organization-todt/>

156/157

RAAAF

*BUNKER 599*, 2010

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-172774/bunker-599-rietveld-landscape>

159

ANA NAOMI DE SOUSA

*THE ARCHITECTURE OF VIOLENCE (DE LA SERIE REBEL ARCHITECTURE)*, 2014

<https://www.aljazeera.com/programmes/rebelarchitecture/2014/06/architecture-violence-2014629113556647744.html>

PÁGINA

159

RAAAF

*BUNKER 599, 2010*

[https://we-make-money-not-art.com/going\\_public\\_public\\_architectu/](https://we-make-money-not-art.com/going_public_public_architectu/)

160

ANA NAOMI DE SOUSA

*THE ARCHITECTURE OF VIOLENCE* (DE LA SERIE *REBEL ARCHITECTURE*), 2014

<https://www.aljazeera.com/programmes/rebelarchitecture/2014/06/architecture-violence-2014629113556647744.html>

162/163

RAAAF

*BEYOND THE ATLANTIC BURDEN, 2017* ¿

Cortesía de David Habeats

RAAAF

*BEYOND THE ATLANTIC BURDEN, 2017* ¿

Cortesía de David Habeats

164

RAAAF

*BEYOND THE ATLANTIC BURDEN, 2017* ¿

Cortesía de David Habeats

166/167

RAAAF

*VACANT NL, 2010*

Cortesía de David Habeats

PAUL VIRILIO

*BUNKER ARCHAEOLOGY, 1994*

<https://dias.library.tuc.gr/view/manf/81285>

LARA ALMARCEGUI

*GUIDE TO THE WASTELANDS OF THE LEA VALLEY, 2009*

<http://dk-cm.com/dkcmprojects/wastelands-of-the-lea-valley/>

168/169

LARA ALMARCEGUI

*DIGGING IN IBIRAPUERA PARK, 2006*

<https://www.wikiart.org/en/lara-almarcegui/cavar-digging-1998>

LARA ALMARCEGUI

*DIGGING, 1998*

Cortesía de la artista

171

CYPRIEN GAILLARD

*DUNEPARK, 2009*

[https://www.stroom.nl/activiteiten/manifestatie.php?m\\_id=6510035](https://www.stroom.nl/activiteiten/manifestatie.php?m_id=6510035)



PÁGINA

172/173

FRANCIS ALÿS

*SOMETIMES DOING SOMETHING LEADS TO NOTHING, 1996*<http://www.buendner-kunstmuseum.ch/de/ausstellungen/archiv/2016/Seiten/SOLO-WALKS-Eine-Galerie-des-Gehens.aspx>

MARCO-VC, BONN TOESTEMMING

*ALBERT SPEER Y ARNO BREKER, 1940*<http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/arno-breker-/DE-2086/lido/57c588931407c9.59614223>

CYPRIEN GAILLARD

*UNTITLED, TOOTH B, 2012*<https://www.artsy.net/show/laura-bartlett-laura-bartlett-at-frieze-london-2016>

CYPRIEN GAILLARD

*DUNEPARK, 2009*[https://www.stroom.nl/activiteiten/manifestatie.php?m\\_id=6510035](https://www.stroom.nl/activiteiten/manifestatie.php?m_id=6510035)

174

PIERO DELLA FRANCESCA

*MADONNA DEL PARTO, DESPUÉS DE 1547*

PINTURA AL FRESCO

<https://www.agriturismosomaia.it/musei-civici-della-madonna-del-parto-monterchi/>

175

ADRIÁN VILLAR ROJAS

MADONNA DEL PARTO (VISTA DE LA  
EXPOSICIÓN *THE THEATER OF DISAPPEARANCE*),  
2017

[https://www.kunsthhaus-bregenz.at/exhibitions/archive/  
adrian-villar-rojas/?L=1](https://www.kunsthhaus-bregenz.at/exhibitions/archive/adrian-villar-rojas/?L=1)

178/179

ADRIÁN VILLAR ROJAS

*TWO SUNS II*, 2015

[https://www.kunsthhaus-bregenz.at/press/archive/adrian-vi-  
llar-rojas/?L=1](https://www.kunsthhaus-bregenz.at/press/archive/adrian-villar-rojas/?L=1)

180/181

ADRIÁN VILLAR ROJAS

*TWO SUNS* (VISTA DE EXPOSICIÓN), 2017

[https://www.mariangoodman.com/exhibitions/74-adrian-vi-  
llar-rojas-two-suns/](https://www.mariangoodman.com/exhibitions/74-adrian-villar-rojas-two-suns/)

182/183

ADRIÁN VILLAR ROJAS

*TWO SUNS* (VISTA DE EXPOSICIÓN), 2017

[https://www.mariangoodman.com/exhibitions/74-adrian-vi-  
llar-rojas-two-suns/](https://www.mariangoodman.com/exhibitions/74-adrian-villar-rojas-two-suns/)

PÁGINA

195

LA SIRENITA SE PEINA CON UN TENEDOR:  
“TODAY’S SPOON IS TOMORROW’S WONDROUS  
RELIC”

<https://www.fark.com/comments/10756571/The-weird-histories-of-four-common-household-items-Did-you-know-fork-was-originally-used-to-lift-dead-animals-to-ones-mouth>

196

CARLOS AMORALES  
OCARINAS, DE *LIFE IN THE FOLDS*, 2017

<https://bienaldevenecia.mx/en/biennale-arte/2017a/>

CARLOS AMORALES  
OCARINAS, DE *LIFE IN THE FOLDS*, 2017

[https://www.domusweb.it/it/arte/2017/05/30/carlos\\_amorales\\_life\\_in\\_the\\_folds\\_.html](https://www.domusweb.it/it/arte/2017/05/30/carlos_amorales_life_in_the_folds_.html)

198

ANÓNIMO  
ARS GOETIA, DEL *LESSER KEY OF SOLOMON*,  
SIGLO XVII

<https://br.pinterest.com/pin/573786808768865402/>

199

CARLOS AMORALES

*COAL DRAWING MACHINE*, 2004[http://estudioamorales.com/coal\\_drawing\\_machine/](http://estudioamorales.com/coal_drawing_machine/)

201

FRAN MEANA

*FM/I 216O/U*, DE *THE IMMATERIAL MATERIAL*, 2014<http://www.noguerasblanchard.com/exhibition/au-to-draft-11/?lang=en>

202/203

FRAN MEANA

*FM/I 216O/U*, DE *THE IMMATERIAL MATERIAL*, 2014<http://www.noguerasblanchard.com/exhibition/au-to-draft-11/?lang=en>

204

LINDA SALZMAN SAGAN

*PLACA PIONEER*, 1972-1973[https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer\\_plaque](https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer_plaque)

205

IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM

*4OOM*, 2015

Cortesía de los artistas

PÁGINA

206/207

IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM  
*NIRE AMA ROMAN HIL DA (MI MADRE HA MUERTO EN ROMA)*, 2015

Cortesía de los artistas

208

IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM  
*NIRE AMA ROMAN HIL DA (MI MADRE HA MUERTO EN ROMA)*, 2015

Cortesía de los artistas

211

FRANCESC TORRES  
*SIN TÍTULO (DE LA VISITA DE MUNCHAUSEN)*, 2003

Cortesía del artista

212/213

FRANCESC TORRES  
*SIN TÍTULO, DE LA VISITA DE MUNCHAUSEN*, 2003

Cortesía del artista

214/215

FRANCESC TORRES  
*SIN TÍTULO, DE LA VISITA DE MUNCHAUSEN*, 2003

Cortesía del artista



216/217

SYNDICAT

NO. 7 – PROOF, 2018

<https://www.e-m-p-i-r-e.eu>

218/219

DESTRUCCIÓN DE PATRIMONIO EN EL MUSEO  
DE MOSUL POR PARTE DEL ISIS

[https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673\\_750395.html](https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673_750395.html)

MEHDI “AMO” RASOOLI

*MILITANTES DE ISIS LLEVAN UNA ANTIGUA  
ESCULTURA LAMASSU ASIRIA DECAPITADA DE  
NÍNIVE, IRAK, 2015*

[https://www.researchgate.net/figure/ISIS-militants-carry-a-decapitated-ancient-Assyrian-lamassu-sculpture-from-Nineveh-Iraq\\_fig2\\_281843261](https://www.researchgate.net/figure/ISIS-militants-carry-a-decapitated-ancient-Assyrian-lamassu-sculpture-from-Nineveh-Iraq_fig2_281843261)

JEHAD AWARTANI

*MILITANTES DEL ISIS DECAPITAN “HERENCIA DE  
LA HUMANIDAD” Y A JEHAD AWARTANI, 2015*

[https://www.researchgate.net/figure/ISIS-militants-carry-a-decapitated-ancient-Assyrian-lamassu-sculpture-from-Nineveh-Iraq\\_fig2\\_281843261](https://www.researchgate.net/figure/ISIS-militants-carry-a-decapitated-ancient-Assyrian-lamassu-sculpture-from-Nineveh-Iraq_fig2_281843261)

DESTRUCCIÓN DE PATRIMONIO EN EL MUSEO  
DE MOSUL POR PARTE DEL ISIS

[https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673\\_750395.html](https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424955673_750395.html)

PÁGINA

218/219

SYNDICAT

*NO. 7 – PROOF, 2018*<https://www.e-m-p-i-r-e.eu>

220

SONJA KLEE

*HUMOR UND IRONIE IN DER KONKRETEN KUNST  
VON FRANCOIS MORELLET, 2012*<https://www.kurzgestaltung.com/publications/sonja-klee/>

223

IVÁN ARGOTE

*DEEP AFFECTION (VISTA DE EXPOSICIÓN), 2012*<https://ocula.com/art-galleries/perrotin/exhibitions/ivn-argote/>

224

PABLO RODRÍGUEZ

*CRACK WRITING, 2018*<https://www.pablorodriguezblanco.com/Crack-writing>

226/227

PABLO RODRÍGUEZ

*CRACK WRITING, 2018*<https://www.pablorodriguezblanco.com/Crack-writing>

PABLO RODRÍGUEZ

*CRACK WRITING*, 2018

<https://www.pablorodriguezblanco.com/Crack-writing>

235

AI WEIWEI

*HAN DYNASTY URN WITH COCA-COLA LOGO*,  
1994

<https://www.buro247.ru/news/lifestyle/130-years-since-coca-cola-first-sold.html>

<https://www.royalacademy.org.uk/article/ai-weiwei-beginners-guide>

236/237

AI WEIWEI

*DROPPING A HAN DYNASTY URN*, 1995

[https://www.archdaily.com/294277/ai-weiwei-according-to-what/dropping\\_a\\_han\\_dynasty\\_urn\\_01](https://www.archdaily.com/294277/ai-weiwei-according-to-what/dropping_a_han_dynasty_urn_01)

238

*ICONOCLASH: BEYOND THE IMAGE WARS IN  
SCIENCE, RELIGION, AND ART*, 2018

Escaneo propio

239

RADIOGRAFIA

*DE LA CABEZA DE MEROË*, AÑO DESCONOCIDO

<https://www.britishmuseum.org/collection/image/950190001>

## PÁGINA

*CABEZA DE MEROË, 27-25 A.E.C.*

<https://www.thecultureconcept.com/meroe-head-of-augustus-africa-defies-rome-british-museum>

242/243

MANUEL SALVISBERG

*FRAGMENTS OF HISTORY, 2012*

<https://www.ft.com/content/951c11ae-2de0-411c-9732-e21884570834>

244/245

AI WEIWEI Y MANUEL SALVISBERG, POSANDO  
DETRÁS DE *FRAGMENTS OF HISTORY*

<http://www.larryslist.com/artmarket/the-talks/confessions-of-an-art-collector-turned-artist/>

246/247

AVELINO SALA

*MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA REVUELTA, 2015*

Fotografías propias

248/249

IVÁN ARGOTE

*DON'T BELIEVE THEIR LIES, DE LA SERIE  
EXCERPTS, 2016*

<http://ivanargote.com/selected-projects/article/excerpts-series>

250/251

IVÁN ARGOTE

*THE HISTORY OF WHAT WE WANTED* 2015

<http://ivanargote.com/selected-projects/article/excerpts-series>

252/253

SIMON WELLS

*TIME MACHINE*, 2002

HARTDEGEN CONTEMPLA EL 'LAPIDARIO' LOGO  
DE TIFFANY'S & C.O.

<https://www.youtube.com/watch?v=-XMaEfJOGJg>

PASCAL HÄUSERMANN

*ALFA ROMEO*, DE LA SERIE *VITA BREVIS, ARS  
LONGA*, 2006

Cortesía del artista

PASCAL HÄUSERMANN

*MONACO TOURISME*, , 2006¿

Cortesía del artista

PASCAL HÄUSERMANN

*VACHERON CONSTANTIN*. DE LA SERIE *LARGER  
THAN LIFE*, 2006

Cortesía del artista



PÁGINA

257

DAMIEN HIRST

*THE TREASURES OF THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE, 2018*

<https://twitter.com/goPapermine/status/850249972679286787/photo/1>

258/259

NICK VAN WOERT

*NORTH POND HERMIT, 2017* ¿

<http://cargocollective.com/fourteensquarefeet/filter/2017/North-Pond-Hermit>

MARK DION

*SALVATAGGIO DELL'HMS COLOSSUS, 2013*

<http://www.fondazionemorragreco.com/it/mark-dion/>

DAMIEN HIRST

*THE TREASURES OF THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE, 2017*

<https://www.2luxury2.com/damien-hirst-treasures-wreck-unbelievable-review-titanic-return/>

JASON DECAIRES

*UNTITLED, 2016*

<https://www.good.is/articles/jason-decaires-taylor-underwater-sculpture-musea-atlantica>

260/261

FILIPPO MASSELLANI

*DAMIEN HIRST WITH "DEMON WITH BOWL"  
WITH BOWL", 2017*

<https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>

263

DAMIEN HIRST

*THE TREASURES OF THE WRECK OF THE  
UNBELIEVABLE, 2017*

<https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>

264/265

SAM HOBKINSON

*THE TREASURES OF THE WRECK OF THE  
UNBELIEVABLE, 2017*

[https://www.youtube.com/watch?v=NFo1ynWEiEY&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=NFo1ynWEiEY&feature=emb_logo)

266/267

SAM HOBKINSON

*THE TREASURES OF THE WRECK OF THE  
UNBELIEVABLE, 2017*

[https://www.youtube.com/watch?v=NFo1ynWEiEY&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=NFo1ynWEiEY&feature=emb_logo)

FUENTES	LA RUINA COMO RÉPLICA	375
PÁGINA	305	
	RAAAF	
	<i>HARDCORE HERITAGE</i> , 2016	
	Cortesía de David Habeats	

## AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS	LA RUINA COMO RÉPLICA	377
	<p>No puedo concluir esta tesis sin mentar a algunas de las personas fundamentales en la consecución de esta tarea:</p>	
	<p>A mi tutora y codirectora de tesis, Selina Blasco. Por tu trabajo, energía, sugerencias y afectos. Siempre los ánimos y el ojo pendiente.</p> <p>A mi codirector, Pedro Medina. Gracias por tu esfuerzo, tiempo, paciencia, dedicación y afecto siempre generosos. ¡Infinitos!</p> <p>A Javier Pérez-Iglesia, a Amelia Valverde González y a todo el departamento de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Por su tiempo, su paciencia, sus búsquedas y su cariño.</p> <p>A Kim Daniel Langela, mi compañero en este y en todos los viajes. Gracias.</p> <p>A María Roland, por sus arduas labores de edición casi sin fin y sus sugerencias desde el otro lado.</p> <p>A Browynn Sttatford, por su traducción al inglés y su edición siempre delicadísima, mi editora fantástica.</p> <p>A Macu Ledesma, Javier Martín-Jiménez, Nieves Paniagua y Antonio Sánchez Luengo por creer que el texto doctoral puede desbordarse hacia lo expositivo, y cuidar del proyecto <i>Ya no nos importa</i>. A todo el personal de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, especialmente a Mihaela Stroe.</p> <p>A Antonio Fernández Alvira y a Jorge Isla, por creer en el proyecto de PRESENTE desde el principio.</p>	
	<p>Gracias a todos.</p>	



EL INSTANTE PROTO CONTEMPORÁNEO

# LA RUINA COMO RÉPLICA